



ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری

DR. ZAKIR HUSAIN LIBRARY

JAMIA MILLIA ISLAMIA
JAMIA NAGAR

NEW DELHI

780-1295402
CALL NO. 168-8

Accession No. 73 199 Jc

780-7295402

Call No. 6818 Acc. No. 73799 JTC

due date last stamped on the books. A fine of 5 P. for general books; 25 P. for text books and Re. 1.00 for over-night books per day shall be charged from those who return them late.

trations in this book before taking it out. You will be responsible for any damage done to the book and will have to replace it, if the same is detected at the time of return.

موسیقی حضرت دایم خیر و

مُصَنَّف

سنگیت مارٹنڈ (آفتاب موسیقی) استاد چاند خان صاحب

سابق میوزنٹن دربار پٹالہ سابق میوزک سپروائزر آل انڈیا ریڈیو

خلف

جناب شمس موسیقی غلام محمد خاں (استاد مومن خان صاحب)

موجد سرساگر

معاون مصنف

استاد طلال احمد خاں (استاد موسیقی جامعہ ملیہ اسلامیہ)

اقبال احمد خاں ^{المشتق} موسیقی نثری

قیمت ۱۰۰ روپے (پچیس روپے) محلہ موہڑا لان دہلی

وجہ تصنیف

۱۹۷۷ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی کی میوزک سپردائزر کی خدمت سے سکبدوش
پہنچے بعد ہم نے خدمت غلق اور خدمت فن کے جذبات سے متاثر ہو کر فن موسیقی کا وہ
عقائد فن سرایا جو بزرگوں کی ہزاروں سال کی محنت و ریاضت، کوشش و تلاش اور
انگلی، انھنک جہد و جد کاموں پر منت ہے اور جو نسل در نسل سینے لینے سلسلہ و ایلودور
کے منتقل ہو کر ہم تک پہنچا ہے اور جو نکاس فن کا تعلق عمل سے ہے اس لیے کسی بزرگ نے
اس سرمایہ کو قلمی جامہ پہنانے کی کوشش نہیں کی تھی۔ اس لیے ہم نے اس سینے لینے آنوا
فن کو تحریری جامہ پہنانے کی کوشش کی ہم طالبان فن کے فنی ذوق کا عرصہ سے مطالعہ
کر رہے ہیں ان میں وہ ذوق سلیم نہیں جو بزرگوں میں تھا۔ یہ طالبان فن محنت و ریاضت
کے نام سے بھی بگڑاتے ہیں اس وجہ سے کسی اچھے استاد سے فن کے حاصل کرنے میں بھی گریز
کرتے ہیں۔ اس لیے ہمیں خیال پیدا ہوا کہ کیوں نہ ہم اس سینے لینے آنے والے سرمایہ کو
قلمی جامہ پہنا کر کتابوں کی صورت میں جمع کر دیں تاکہ وہ سرمایہ محفوظ بھی رہ جائے اور
نوجوانوں کو فائدہ بھی پہنچے اور ہم ان فرائض سے جو ایک فنکار پر واجب ہوتے ہیں
سکبدوش ہو جائیں۔

اس خیال کے آتے ہی اللہ کا نام لیکر ہم اس کام میں مشغول ہو گئے اللہ تعالیٰ
کا فضل و کرم شامل حال ہو کہ بہت قلیل عرصہ میں موسیقی کے ان دقیق اور مشکل
عنوانات پر جن پر اب تک کچھ نہیں لکھا گیا تھا کئی ضخیم کتابیں تیار ہو گئیں اگرچہ وہ ابھی
تک چھپیں نہیں مگر ہم اس بات کی خوشی محسوس کرتے ہیں کہ خدمت غلق اور خدمت فن
کے جو فرائض ہم پھانڈہوتے ہیں ان سے ہم کافی حد تک سکبدوش ہو چکے ہیں۔

خولجہ حسن ثانی کا ارشاد :- میں ہمارے مہترم خواجہ حسن نظامی صاحب
کے فتویٰ و عہد خواجہ حسن ثانی صاحب نے ہم سے ارشاد فرمایا کہ حضرت امیر خسروؒ کی
خلعوی اور دیگر قابل مہنتوں پر تو ہر دور میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور لکھا جا رہا
ہے مگر حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر آج تک کوئی مستند کتاب ایسی نہیں لکھی گئی جس سے



سنگیت مارتنڈ آفتاب موسیقی استاد چاند خاں صاحب
 سابق میوزیشن ڈیپارٹمنٹ، سابق نیوٹرک سپروائزر آل انڈیا ریڈیو
 خلیفہ شمس موسیقی استاد علامہ محمد خاں (استاد من خان قاضی دہلوی)
 موجودہ سربراہ

حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے متعلق صحیح معلومات حاصل کیجا کے اور اسی کی بدولت حضرت امیر خسروؒ کے بہت سے اختراعی راگ، راگنیاں اور مختلف اقسام کے گانے وغیرہ غفلت کا شکار ہو گئے۔ دن بدن معدوم اور ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ کیونکہ مورخین موسیقی کی ان معلومات کو جن کا تعلق عمل سے ہے اس فن کی معلومات نہ ہونے کی وجہ سے نہ ملتی جا رہی ہیں۔ ان کو حوادثِ عالم کے مضبوطیوں سے بچا سکے۔ اس لیے ہم نے جو مجموعہ آچے کنڈھوں پر دھرتے ہیں جہاں تک ممکن ہو سکے اس کام کو جلد سے جلد انجام دینے کی کوشش کیجئے تاکہ آپ اپنے فرض سے بگڑ ویش ہو سکیں اور یہ بھی سن لیجئے کہ اگر اس کا رخصت اور اس فرض کی ادائیگی میں کوتاہی یا غفلت کی تو آئندہ آنیوالی نسلیں اس جرم کو معاف نہیں کریں گی۔

محترم خواجہ صاحب کے ان چند کلمات میں کچھ ان کے ایسے دلی جذبات پنہاں تھے کہ جنہوں نے ہمارے دل پر بہت گہرا اثر کیا اور ہم کو خوابِ غفلت سے جھنجھوڑ کر بیدار کر دیا اور ہمیں اس بات کا احساس اور اپنی اس غفلت پر طلال ہوا کہ جو کام ہم کو سب سے پہلے کرنا چاہیے تھا۔ اس طرف ہم اب تک کیوں متوجہ نہ ہو سکے۔ میر۔ دیر آید درست آید۔ اسی دن سے ہم اپنی تمام مصروفیات سے کنارہ کش ہو کر اس طرف متوجہ ہو گئے مگر افسوس اس بات کا ہے کہ اگر یہ خیال ہمارے دلمیں اپنے دیگر اہم فرض بزرگوں کی حیات میں پیدا ہوتا تو ہم یقیناً حضرت امیر خسروؒ کے راگوں، تالوں اور گانوں وغیرہ کا بہت کافی ذخیرہ فراہم کر کے کتابی صورت میں جمع کر سکتے تھے اب ایسے وقت ہم کو ان چیزوں کے جمع کرنے کا خیال پیدا ہوا ہے جبکہ صورتِ حال یہ ہے کہ نہ تو اپنے کسی ایسے بزرگ کا سر پر سایہ ہے جو اس راہ میں ہماری رہنمائی کر سکے اور نہ کوئی دوسرا ماہر ایسا نظر آتا ہے جس سے مدد لی جاسکے اور نہ اس سلسلہ میں کوئی ایسی مفید کتاب دستیاب ہو سکتی ہے جس سے استفادہ حاصل کیا جاسکے۔

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ خیال گمانی اور خیال گمانی کے علاوہ اظہارِ حقیقت :- حضرت امیر خسروؒ کی دیگر گانوں کی مستوی اور اختر اس کا تعلق ہندوؤں کے مشہور گویوں کے خاندان گجو وال بچوں کے نام سے مشہور ہے اس سے رہا ہے۔ اس لیے حضرت امیر خسروؒ جیسے اختراعی نام گانوں کے اہم صوفیائے کرام کی نفاذ، دقالت میں قوالی کے نام سے ہی گائے جاتے تھے۔ مگر جو چند دور میں قوالی کی

بے حرمتی و کجی کریم نے کبھی قوالی نہیں کی۔ کیونکہ ہم نے بزرگوں سے سنا ہے کہ صوفیائے کرام اور ان کے بعد کے صوفی حضرات قوال کو (جو ان بزرگانِ دین کی صحبت کے طفیل سے خود بھی متقی اور صوفی ہوتے تھے) احترام کی جگہ بٹھا کر قوالی سنتے تھے اور قوال کو اپنی روحانی منازل کا سرپا اور قوالی کو روحانی منازل طے کرنے کا ذریعہ سمجھتے تھے مگر آج کل اس کے بالکل برعکس ہے کہ اپنے سے نیچی جگہ بٹھا کر قوالی سنتے ہیں نہ سننے والوں کو اللہ و رسولؐ اور بزرگانِ دین کے ناموں کا جو قوالی میں لے جاتے ہیں اور نہ بزرگانِ دین کے ان کلاموں کا جو قوالی میں گائے جاتے ہیں میں احترام ہے اور نہ گانے والے قوال کو اپنے مالی فائدہ میں اس کا احساس ہے۔ الغرض یہ موجودہ صورت ہمیں کچھ پسند نہ آئی۔ اس لیے ہم نے نہ کبھی قوالی کی اور نہ کبھی ملن چیزوں کی طرف توجہ کرنے کا موقع ملا۔

دوسری وجہ اس طرف توجہ نہ کرنے کی یہ بھی ہے کہ کچن کی چار پانچ برس کی عمر سے ہی حکو ہا رہے بزرگوں نے کلاسیکل موسیقی (جس کو شاستریہ سنگیت یا پٹاکا مانا کہتے ہیں) کی تعلیم و تربیت شروع کر دی تھی اور اسی فن کی محنت و ریاضت کا بوجھ ہمارے کندھوں پر رکھ دیا تھا اور گیارہ بارہ برس کی عمر میں ہم اپنے والد قبلہ شمس موسیقی غلام محمد خاں المعروف استاد من خان صاحب مجدد شریاگر کے ساتھ بیٹالہ دربار کے درباری میوزیشن مقرر ہو گئے تھے اور آج تک اسی فن کی محنت و ریاضت اور اسی فن کے علمی اصول و قواعد علیٰ رموز و نکات اور فنی خصوصیات کی تحصیل و تلاش میں مصروف ہیں اس وجہ سے کبھی قوالی کی طرف متوجہ نہ ہو سکے اور قوالی سے متعلق قوالی کی دیگر مسابکات کی طرف دھیان نہ کر سکے۔

خاندان کا قوالی سے تعلق :- قبیلہ کی منہال کا سلسلہ نسب دہلی کے مشہور و معروف قوالی گچوں کے خاندان کے استاد دیاں اچلی خاں صاحب کے خاندان سے وابستہ ہے (جو دیاں تانرس خاں صاحب اور بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے) میاں اچلی خاں صاحب کا سلسلہ نسب حکو حضرت نظام الدین نے شمس ساحت کا خطاب دیا تھا (جو حضرت نظام الدین اولیاء کے مرید اور حضرت امیر خسرو کے پیر بھائی تھے اور ان کے ہم عصر فنکار تھے۔ اور دیاں شمس ساحت عرف

سامی قال کا شجرہ نسب مابین حسن سامت قال سے وابستہ ہے جو حضرت خواجہ
معین الدین چشتی سبزی امیری کے خاص مرید و قال تھے۔ ہندوستان کے مشہور و معروف
مویوں کا خاندان جو قال بچوں اور سامی کلاؤنتوں کے نام سے مشہور ہے اور جس
میں آج تک ہندوستان کے بڑے بڑے نامور اور چوٹی کے مشہور فنکار کلاکار سمیت
ہیں یہ سب انہیں مابین حسن سامت کی اولاد کہلاتے ہیں اور اسی خاندان کے افراد نسل
درشل حضرت خواجہ خواجگان خواجہ معین الدین چشتی حضرت خواجہ قطب الدین بختیار
کاکاکی دہلویؒ حضرت بابا فرید الدین گنج شکرؒ حضرت شیخ المصباح خواجہ نظام الدین
اولیاءؒ اور حضرت مخدوم علاؤ الدین علی احمد صابر کلیریؒ اور دیگر بزرگان دین چشتیہ
صابریہ، نظامیہ وغیرہ کے آستانہ پاک پر آج تک خاص چوکی اور سرچوکی کے اعلیٰ
منصب پر سرفراز ہوئے آرہے ہیں اور اسی خاندان میں قوالی کی خاص چیزیں حضرت
امیر خسروؒ کے اختراعی راگ اتالیں، مختلف اقسام کے گھنے اور دیگر تار، طبلہ وغیرہ
سازوں کی محققین نسل در نسل اور سینہ بسینہ آجک چلی آرہی ہیں۔

الغرض تنہیل کے بزرگوں نے ہمارے والد صاحب قبلہ کو اور ہم کو بھی اپنے بزرگوں
کی روایات کے مطابق درتہ کے طور پر قوالی کی اور حضرت امیر خسروؒ کے راگوں، اتالوں
گائوں اور دیگر مثنوی کی بچپن میں تعلیم ضرور دی تھی مگر جیسا ہم عرض کر چکے ہیں کہ
ان چیزوں پر محنت و ریاضت کر کے ان کو محفوظ رکھنے اور خاص طور سے ان پر عمل کرنے
اور عمل کرنے کا کبھی ہم کو موقع نہیں ملا تھا۔ اس لیے وہ چیزیں دل زدماغ سے
خاموش ہوتی چلی گئی تھیں۔ مگر اس کو اللہ تعالیٰ کا فضل و کرم اور بزرگان دین
کا معروف ہی کہا جاسکتا ہے کہ جب ہم یہ کتاب لکھنے بیٹھے تو وہ سجولی سہلی چیزیں
جو بزرگوں نے ہم کو بتائی تھیں اور ہم نے سنی تھیں خود بخود دماغ میں آنی شروع
ہو گئیں جن کو ہم نوٹیشن کے ذریعہ قلمی جامہ پہنا کر محفوظ کر کے درتہ حقیقت آئی ہے
کہ یہ کام ہمارے بس کا نہیں تھا کیونکہ ہم اس کام سے اہل نہیں ہیں اور یہ حقیقت
ہے مبالغہ نہیں۔ اس لیے ہم ان تمام محققین و کتب موسیقی کے مفسرین کا مدد
کے سبب شکر گزار ہیں۔ جبکہ تحقیقاتی مضامین سے ہم نے استفادہ حاصل کیا۔

(استاد) چاند خاں

ماہرین فن سے التماس

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ہمارا مروجہ ہندوستانی موسیقی اور اس کے موجودہ علمی اصول و قواعد، علمی رموز و نکات، فنی خصوصیات اس کا موجودہ عروج و کمال کا باعث اور علت مادی وہ ہی دو عنصر ہیں جو ہندوستان کے تمام موجودہ تمدنی شعبوں کے خلاف ہیں اور وہ ہندوستان اور انہیں دونوں کے علوم و فنون کا باہمی اتحاد و اتفاق اور ان کی مشترکہ کوشش و جدوجہد فن موسیقی کی ترقی کا سبب ہیں اور انہیں دونوں کی وقعت و اہمیت کی حقیقت معلوم ہونے سے مروجہ ہندوستانی موسیقی کی قدر و منزلت معلوم ہو سکتی ہے۔

گر یہ حقیقت ہے کہ مروجہ ہندوستانی موسیقی کی اس عظمت اور اہمیت کا انداز مخالفت و منافرت کا چشمہ اتار کر صرف چشم حقیقت میں کی نظر سے دیکھ کر ہی لگایا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ہر وہ نظریہ جو ملکی، مذہبی اور نسلی اختلافات پر مبنی ہو وہ سائنسی نقطہ نظر سے غلط اخلاقی اعتبار سے قابل مذمت سماجی اعتبار سے غیر مفید اور مضحکہ خیز ہے۔ کیونکہ اگر ان کو حقیقی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو یہ صرف فریب نفس نظر آتا ہے۔ مثلاً۔

۱۔ سب جلتے اور مانتے ہیں کہ دنیا ایک ہے۔ اس کے زمین آسمان چاند و صلیب۔ سورج، سہارو پانی وغیرہ سب ایک ہیں۔ ملکوں کے نام اور ان کی حدود کا تعین صرف پہچان کے لیے مقرر کیا گیا ہے اور جہاں جس انسان نے اپنے رہن سہن کی تعمیر و جدوجہد کا آرام اور کھل و بار کی سہولت دیکھی وہ وہاں مقیم ہو گیا پھر وہاں اس کا وطن کہلاتے لگا۔

۲۔ حضرت آدم سے نیکر حضرت محمد رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم تک ایک مذہب۔ یہی مذہب چلا آ رہا ہے اور اس عرصہ میں دنیا کے چاروں اطراف میں ایک حکم جو میں ہزار ہی رسول، پیغمبر اور عادی اللہ تعالیٰ نے بھیجے اور انہوں نے انسانی ترقی کی مناسبت سے سلسلہ وار تعلیم اور درس بہایت دیا اسکی مثال اس طرح مجھے کہ جیسے ایک بچہ پہلی جماعت سے ترقی کرتا کرتا اور پڑھائی کی مترنم سلسلہ وار

طے کرتے کرتے آخری ذکر حاصل کرتا ہے اور اس دوران میں ہر جماعت و کلاس کا استاد
ماسٹر، ٹیچر الگ الگ ہوتا ہے۔ مگر چونکہ اس سلسلہ تعلیم کا مقصد ایک ہی ہوتا ہے اس
لئے ان مختلف ماسٹروں کے سلسلہ تعلیم کو ایک دوسرے سے الگ یا جداگانہ نہیں
کہا جاسکتا۔ اسی طرح اس درس نگاہ دنیا کی اس سلسلہ دار تعلیم کی جو مختلف شعبوں
رسولوں اور حادیوں نے دی ہے اس کو بھی الگ الگ اور ایک کو دوسرے سے
جداگانہ نہیں کہا جاسکتا کیونکہ اس درس و تعلیم کا مقصد بھی صرف ہی ایک ہے
کہ نیک بنو اور ایک بنو۔

یہ بھی ہر شخص اچھی طرح جانتا ہے کہ بنی نوع انسان ایک ہی آدم کی اولاد
قوم :- ہیں اور ایک نسل سے وابستہ ہیں اور اس حقیقت سے بھی ہر ایک واقف ہے
کہ یہ الگ الگ قوموں کے افراد مختلف آدموں کی اولاد یا نسل سے نہیں ہیں کیونکہ بنی
نوع انسان کی پیدائش کی مثال ایک بڑے شجر یا درخت کی مانند ہے جس میں ہزاروں
شاخیں اور بے شمار تہے ہوتے ہیں اور وہ تہے شاخوں سے اور ہر شاخ مختلف شاخوں
سے ملتی ملتی جو ایک آ کر ایک ہو جاتی ہیں اور پھر وہ سب ہر ایک ہی درخت کہلاتی ہیں۔
اس حقیقت کو مد نظر رکھ کر بزرگوں کے اس قول سے انکار نہیں کیا جا
سکتا کہ تمام بنی نوع انسان ایک قوم ہے اور تمام قوم کے افراد ایک ہی خاندان کے
افراد اور ایک ہی کنبہ سے وابستہ ہیں اور یہی درس ہدایت تمام قابل احترام میثراؤں
بزرگوں اور تمام کتب مقدسہ نے دیا ہے اور یہی اللہ تعالیٰ نے قرآن کریم
میں ارشاد فرمایا ہے کہ :-

ترجمہ :- اے لوگو میں نے تم کو پیدا کیا ایک مرد و عورت سے۔

قابل (خاندانی گوتیں وغیرہ) صرف پہچان کا ذریعہ ہے۔

تم میں اچھا (شریف) وہ ہے جو متقی (نیک) ہے۔

انہی ان تینوں چیزوں کو اگر حقیقت کی نظر سے دیکھا جائے اور گہری نظر
سے غور کیا جائے تو یہ حقیقت آشکارا ہو جاتی ہے کہ یہ تینوں چیزیں باہمی اتفاق و اتفاقاً
کو دور کرنے اور مشائے کا باعث اور آئینہ ہیں پس جوں اور اتحاد و اتفاق پیدا کرنے
کا بہترین ذریعہ ہیں اور اس عقدے کو مد نظر رکھ کر ہی انسان دوسرے انسان کے

ساتھ اور علم و فن کے ساتھ حق و انصاف کا فیصلہ کر سکتا ہے۔ یہی ہمارا عقیدہ ہے اور ہم نے اسی نظریہ کو اپنا یا ہے اور فن موسیقی کو صرف فنی نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں ہمارے ماہر فن سے گزارش ہے کہ وہ اس کتاب کو صرف فنی نقطہ نظر سے دیکھیں کسی اختلافی یا عدم جواز کے نقطہ نظر سے نہ دیکھیں۔

ہم ایک فنکار کی حیثیت سے یہ عرض کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ وہ فن کار و ماہرین جن پر خدمتِ فن کے ذرائع اور فن و فنکار کی عزت و وقار کے تحفظ و حفاظت کا ذمہ داری عائد ہوتی ہے وہ اپنے ذاتی فوائد اور جموں شہرت کیلئے برائے کرم ہندوستانی مروجہ ہندوستانی موسیقی کے پرانے اتحاد و اتفاق کی تاریخ کو خراب کرنے ان حقیقتوں پر پردہ ڈالنے یا ملک کی تقسیم کے ساتھ مروجہ ہندوستانی موسیقی کو کبھی دو حصوں میں تقسیم کرنے کی کوشش نہ فرمائیں کیوں کہ یہ فن کی صداقت میں خرابی کا اور فن کی بقا و ترقی کی راہ میں رکاوٹ کا باعث ہو گا۔

اول تو ہمارے ہندوستانی موسیقی کے اتحاد کی تواریخ اتنی روشن اور چمکتی ہے کہ اس پر پردہ ڈالنا صرف فریب نفس ہے۔ دوسرے تاریخی حقیقتوں کی یہ غولی ہے کہ ان پر جتنے پردے ڈالے گئے ہیں ان پردوں میں سے اور زیادہ اپنی آنکھیں چمکتی ہے۔

اگلے ساتھ اس حقیقت پر بھی غور فرمانا چاہیے کہ ملک کی زمین و املاک وغیرہ تو مختلف حصوں میں تقسیم ہو سکتی ہیں مگر ملک کے علوم و فنون تہذیب تمدن اور رسم و رواج وغیرہ تقسیم نہیں ہوتے۔ یہ مشترک ہمارے ہیں۔ کیونکہ فطری خانہ دانی جائیداد، خانہ دانی دولت وغیرہ تو اولاد میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ غریب خانہ دانی عزت ناموس، خانہ دانی کا وقار و احترام اور خانہ دانی حکایات و روایات اولاد میں تقسیم نہیں ہوتے اور یہ سب کے لئے مشترک ہمارے ہیں اور ان میں سے کسی چیز کو ایک دوسرے سے چھین لینے کا کسی کو کوئی حق نہیں ہوتا اس لیے بزرگوں کے اس اصول کو مدنظر رکھیے کہ :-

دو پیسوں کے بغیر گاڑی نہیں چل سکتی۔ اور
دونوں ہاتھوں بغیر تالی نہیں بج سکتی۔

کیونکہ ہمارا مروجہ ہندوستانی موسیقی ایک متحدہ قومیت مشترکہ قومی و سماجی روایات اور قومی یکجہتی کا ایک روشن نشان ہے اور ان کے باہمی اتحاد و اتفاق کی یادگار ہے اور اب بھی یہ باہمی اتحاد و اتفاق کی بدولت ہی پروان چڑھ کر بقا و ترقی کی منازل طے کر کے بام عروج و کمال تک پہنچ سکتا ہے۔ اس لیے۔

جسے فنون سمجھ کر سمجھا دیا تم نے

وہی چراغِ حلاوتِ نور و روشنی ہوگی

کیونکہ یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ہمارا موجودہ ہندوستانی موسیقی جو بہترین علمی اصول و قواعد، مایہ ناز عملی رموز و نکات اور اعلیٰ فنی خصوصیات سے مزین و سرشار ہے ہم تک پہنچا ہے یہ ان دونوں قوموں کے اتحاد و اتفاق، اخلاص و خلوص اور باہمی پریم و محبت کے ساتھ کی گئی، مشترکہ کوششوں کا نتیجہ اور ان کی انتہائی جدوجہد کا مرہونِ منت ہے۔

اگر ہم حقیقتاً سچے دل سے یہ چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا یہ مایہ ناز اور طرہ امتیاز فنی موسیقی حوادثِ عالم کے تحقیر و تنہا سے محفوظ رہ کر بھولے بھلائیوں اور زرقی کے راستے پر گامزن ہو کر بقا و ترقی کی منازل طے کرے اور علمی و فنی لوہے کا معیارِ فضیلت حاصل کرے تو ہم کو اپنے بزرگوں کے نقشِ قدم پر چلنا اور ان کا یہ اصول و عقیدہ اپنانا ہوگا۔

اے شیخ و برہمن بل بھیٹو فطرت کو دوئی منظور نہیں

قرآن سے گیتا دور سہی انسان سے انسان دور نہیں

(استاد جاند خاں)

ہم اس حقیقت کا اظہار کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ حضرت امیر خسروؒ اطہارِ حقیقت کے راگوں، اتاروں اور گانوں وغیرہ کا جو کچھ سراپیش کر رہے ہیں یہ بزرگوں کا وہ عطیہ ہے جو خاندانی روایات کے مطابق ورثہ کے طوقِ منزلِ درشل اور سینہ بسینہ چلا آرہا ہے اور ہم نے حتی الامکان یہ کوشش کی ہے کہ انہوں نے یہ چیزیں جس طرح سکھائی ہیں اور دیگر بزرگوں سے جس طرح سنی ہیں۔ ان کو ان کے اصلی روپ میں نوٹیشن کے ذریعہ پیش کریں۔

مگر ہم کو بھر سبی احتمال و شک ہے کہ بہت سی غلطیاں سرزد ہوئی ہوں گی۔
 ان لیے ان حقیقت آشنا ہرین کا یہ فرض ہے کہ وہ ان غلطیوں کو صرف نظر انداز
 ہی نہ فرمائیں۔ بلکہ خدمت فن اور خدمت خلق کے نظریہ کو مد نظر رکھ کر ان چیزوں کی
 بھی اصلاح فرمائیں اور ان کے پاس جو ان چیزوں کے علاوہ کچھ سرمایہ ہو تو اس کو
 بھی اور کوشش و تلاش جو اور ماہرین فن سے دستیاب ہو سکے اس کو بھی نوٹیشن
 کا جامہ پہنا کر محفوظ کرنے کی کوشش کریں تاکہ موجودہ اور آئندہ آنے والی نسلیں
 حضرت امیر خسروؒ کے اس چشمہ فیض سے ہمیشہ سیراب ہوتے رہیں اور یہ سرمایہ حوادثِ عالم
 کے ہاتھوں سے محفوظ رہ کر بقا و ترقی حاصل کرے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ فن موسیقی علی فن ہے اور اس کا دار و مدار آواز پر ہے
 لیکن آواز سنی تو جاسکتی ہے مگر دیکھو، بکڑی اور لکھی نہیں جاسکتی۔ کیوں کہ جس طرح
 کسی خوشنما اور خوشبودار پھول کا نام لکھ دینے یا پڑھ لینے سے اس کی خوشبو سے دماغ
 معطر نہیں ہو سکتا یا جس طرح کس خوش ذائقہ پھل، میوہ، یا کھانے کی کسی چیز کا
 نام لکھ دینے یا پڑھ لینے سے اس خوش ذائقہ چیز کے ذائقہ سے زبان لطف اندوز
 نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح سروں کا نام پڑھ لینے سے ان سروں کے مقامات سے
 واقف نہیں ہو سکتی اور راگ راگنیوں کا نام پڑھ لینے سے ان کے دلکش
 نغموں سے کان آشنا نہیں ہو سکتے۔ اس لیے نوٹیشن کی حقیقت سمجھنے کے لیے سروں
 کی شناخت کی صلاحیت کا دل و دماغ میں ہونا ضروری و لازمی ہے دیگر علوم و
 فنون کے خلاف دیکھ کر اور پڑھ کر حاصل کئے جاسکتے ہیں، مگر موسیقی ہی وہ فن ہے
 کہ جس کے حروف یعنی سر بنیر کسی استاد کی مدد کے حاصل نہیں کیے جاسکتے اس فن کو انہیں
 خصوصیات کی بنا پر علم سینہ، علم روحانی، گزہر و دیا، چونسٹھ کلا کا پر وایمان روحانی
 قدار، اور علوم و فنون کا سرباز وغیرہ وغیرہ خطابوں سے یاد کیا جاتا ہے۔

ضروری اور قابل توجہ :- حضرت امیر خسروؒ نے جو اپنی خدا داد ذہانت و
 قابلیت اور اپنی صحت طبع سے فن موسیقی میں
 جو اضافے اور نئی خوبیاں پیدا کر کے سنوارا اور مرصع کیا ہے ان خصوصیات سے
 واقف ہونا امدانِ غیبیوں کو صحیح معنوں میں سمجھنا اس وقت تک مشکل و دشوار ہے

جب تک ان چند حقیقتوں کو اچھی طرح نہ سمجھ لیا جائے اور ان سے بخوبی واقفیت حاصل نہ ہو جائے۔ مثلاً:-

- (۱) ہندوستان میں مسلمانوں کے آنے سے پیشتر موسیقی ہند کی کیا حالت تھی؟
- (۲) موسیقی ہند کن اصول و قواعد کا پابند تھا اور ان کی صورت کیا تھی؟
- (۳) اس وقت ہند میں کون سے راگ، تال، ساز اور گانے رائج تھے؟
- (۴) اس وقت تک کون سے گرنجہ رائج تھے جن کے اصولوں پر موسیقی ہند چل رہا تھا۔

- (۵) مسلمانوں کے ساتھ جو موسیقی ہند میں آیا اس کی تاریخی حقیقت کیا تھی؟
- (۶) مسلمانوں کی موسیقی کے راگ رنگیاں اور ان کے اصول و قواعد کیا تھے؟
- (۷) مسلمانوں کی موسیقی نے ہندوستان کی موسیقی پر کیا اثرات ڈالے؟
- (۸) حضرت امیر خسروؒ نے کس موسیقی کو اپنا یا اور کن اصولوں کی پابندی کی؟
- (۹) حضرت امیر خسروؒ نے کون کون سے راگ، تال، ساز اور گانے اختراع کئے؟
- (۱۰) حضرت امیر خسروؒ نے راگوں، تالوں، سازوں کے استعمال کے کیا طریقے مقرر کیئے؟
- (۱۱) حضرت امیر خسروؒ نے اپنی موسیقی کی کس طرح اشاعت کی؟
- (۱۲) حضرت امیر خسروؒ نے کون سی اصطلاحات کون سے اصول و قواعد استعمال کئے وغیرہ وغیرہ؟

الغرض امیر خسروؒ کی موسیقی سے روشناس ہونے اور واقفیت حاصل کرنے کے لیے پہلے ان چند تذکرہ بالا حقیقتوں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی اور ان کی حدیث طبع سے کی گئی اختراعات اور ان کی خصوصیات سمجھ میں آسکیں اور ان کی حدیث طبع کا اندازہ لگایا جاسکے کیونکہ حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کو ان تذکرہ بالا حقیقتوں کو سمجھنے کے بغیر حضرت امیر خسروؒ کی اختراعات کی خوبیاں آشکارا نہیں ہو سکتیں۔

اگرچہ ان تذکرہ بالا عنوانات کی تشریح کے لیے ہمارے پاس ہمارے غلامانی بزرگوں کی سینے بیٹے آنے والی روایات کا کافی ذخیرہ موجود ہے۔ مگر ان روایات کو ہم تو عزت و احترام کی نظر سے دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن چونکہ

ان روایات کو کسی برائی معتبر و مستند تاریخ یا کتاب کی سند حاصل نہیں ہے۔ اس لئے اس علمی روشنی کے زمانہ میں بغیر کسی تحریری سند کے ان کو معتبر نہیں سمجھا جاسکتا۔ اس لئے ہم نے ان میں سے بسنے آنے والی روایات کو لکھنے سے گریز کیا ہے۔

اور ان تاریخی حقیقتوں کا اظہار مشہور و معروف محققین، ماہہ نیاز مورخین و مصنفین اور مستند و معتبر گرنہ کاروان کے تحقیقاتی اقوالوں سے ہی کیا ہے۔ اور جن حقیقت بعد محققین نے دیاستلاری دہائی کے ساتھ اپنے اپنے پر خلوص انداز میں اپنی حقیقتوں پر روشنی ڈال کر اس تاریخی غفلت کی تاریکی کو دور کر سکی کوشش کی ہے جو تاریخی حقیقت سے ناواقفیت کی وجہ سے مروجہ ہندوستانی موسیقی پر پڑ گئی تھی اور حقیقت یہ ہے کہ ان حضرات نے تاریخی حقیقت و صداقت کا اظہار کر کے بہت بڑی خدمت اور طالبان فن کی رہنمائی کی ہے۔ ہم نے ان حضرات کے نام مع ان کی کتب کے ناموں کے لکھ دیے ہیں۔ بلکہ ہم نے اس کتاب میں جتنے مضامین لکھے ہیں انہیں کو مستند اور معتبر محققین و گرنہ کاروان کے اقوالوں سے ہی مروجہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہی بسنے بسنے آنے والی روایت کو جس کا کوئی تحریری ثبوت نہ ہو درج کرنے سے گریز کیا ہے۔

تا کہ ہمارے وہ فنکار جو مروجہ موسیقی کی تاریخی حقیقت اور اس مروجہ ہندوستانی موسیقی کی ترتیب و تنظیم کی صحیح حقیقت سے ناواقفیت کی بنا پر یا ان حقیقتوں سے واقفیت ہونے کے باوجود اپنے مضامین اور تقریروں میں مروجہ موسیقی کی صحیح تاریخ بیان کرنے کے بجائے غلط اور من گھڑت تاریخ بیان کرتے ہیں اور حقیقت پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تاریخی حقیقت سے

واقف ہو سکیں۔ کیونکہ ہر ملک قوم کے حضرات کا یہ دعویٰ تو ہے کہ ہماری موسیقی بہت قدیم و پرانی ہے۔ مگر کسی نے اس قدیم و معتبر تاریخ و ثبوت پیش نہیں کیا ہے۔ یہی غفلت محقق کے فرائض سے سبکدوش ہو چکی جو کہ لکھی جوا کہ تم کا رب اللہ تعالیٰ اسے دعا ہے کہ وہ ہماری محنت کو قبولیت کا شرف عطا فرما کر کامیابی عطا فرمائے آمین

لیکچر علم الہیات

استاد چاند خان ۱۳۴۷ھ

معتبر حضرات سے گزارش

آج کل کچھ حضرات! حضرت امیر خسروؒ کی فنی قابلیت و فضیلت کی مخالفت پر ایسے کمر بستہ نظر آتے ہیں کہ وہ یہ کہنے اور لکھنے لگے گریز نہیں کرتے کہ حضرت امیر خسروؒ م سے جو ساز، راگ، تال اور گانے وغیرہ جو ان کے لکھے جاتے ہیں۔ وہ ان کے نہیں ہیں۔ اور وہ حضرات یہ بھی محسوس نہیں فرماتے ہیں کہ ان کا یہ کہنا ہی اس عملی فن کے عمل سے ناواقفیت کی گھلی دلیل ہے۔ کیونکہ فن موسیقی عملی فن ہے اور اس کے ہر عملی اصول و قواعد اور علمی رموز و نکات کو اس فن کی عملی کسوٹی پر ہی پرکھ کر دیکھا اور جانچا جاسکتا ہے۔

دوسرے فن موسیقی دو حصوں میں تقسیم ہے۔ علم اور عمل، علمی اصول و قواعد تو کسی حد تک تکریری جامہ پہن سکتے ہیں۔ مگر عملی رموز و نکات بغیر کسی قابل استاد کے سیکھے اور برسوں محنت و ریاض کے حاصل ہو ہی نہیں سکتے، اسی وجہ جن حضرات نے بھی فن موسیقی پر کچھ لکھا ہے وہ صرف علمی اصول و قواعد پر ہی کچھ روشنی ڈال سکے مگر عملی رموز و نکات پر روشنی۔ ڈالنے سے قاصر رہے۔ یہی صورت حضرت امیر خسروؒ کے موسیقی کی ہے۔ کہ بہت سے حضرات نے انکی موسیقی پر کتابیں لکھی ہیں۔ مگر وہ حضرات بھی ان علمی اصول و قواعد جو تکریری جامہ پہن سکتے ہیں عملی صورت پر کچھ نہ لکھ سکے اور بعض حضرات تو ان علمی اصول و قواعد کے چکر میں ایسے پھنسے کہ انھوں نے اس فن کے علم و عمل دونوں ہی پہلوؤں سے کنارہ کشی اختیار کر لی اور لفظوں کے چکر میں پھنس کر جو جس خیال میں آیا اُکھڑا دیا۔

چونکہ حضرت امیر خسرو اختراعی سارو، راگوں، تالوں، اور گانوں وغیرہ کا تعلق عمل سے ہے اس لئے حضرت امیر خسرو کی عملی توفیقی خاندانی فنکاروں میں نسل در نسل اور سیلے سیلے چلی آرہی ہے، اور اللہ تعالیٰ کے فضل و کرم سے اب تک محفوظ ہے۔ مگر وہ حضرات آج تک اس عملی سربراہ کو قلمی جامہ پہنانے سے قاصر رہے ہیں، مقصد یہ ہے کہ حضرت امیر خسرو کے ساروں راگوں، تالوں اور گانوں وغیرہ کا تعلق عمل سے ہے۔ اس لئے ان صداقت و حقیقت کو اس فن کی عملی کسوٹی پر ہی کس کر جا چننا چاہئے۔ الفاظوں پر نہیں۔ اس لئے حضرت امیر خسرو کی اختراعات کو حسب ذیل احوالوں پر جا چننا چاہئے۔

سازوں کو۔ ان کے نقشہ، ساخت، باجہ کے طریقے، ملائے کے انداز، باجہ کی فنی خصوصیات انگلیوں کی ترکیب و تقسیم اور ان کے بجائے کے ڈھنگ وغیرہ۔

سراگوں کو۔ سروں کی تقسیم، آروسی آروسی کی ترتیب، وادی سموا دی کا تعین، چال

چلن، بڑھت ایچ کے طریقے، سروں کے لگانے کے مخصوص انداز وغیرہ

تالوں کو۔ ماٹروں کی تعداد، ضربوں کی تقسیم، تعالیٰ کا مقام، لے کے وزن، ٹیپکوں کے الفاظ، لے کے وزن و رفتار، ترتیب و تقسیم کے اصول و قواعد وغیرہ۔

گانوں کو۔ راگوں کے سروں کی ترتیب و تقسیم، سروں کی بندش کے اصول و قواعد، بندش کے طریقے، بندش میں سروں کی ترتیب، سروں کی لگائی بلان اور اس صفت کی کائی کی ...

خصوصیات وغیرہ۔ الغرض حضرت امیر خسرو کی ایجادات و اختراعات کو ان پرکھنے والا علمی و عملی کسوٹی پر چاچئے لفظوں کے چکر میں نہ پھنسے کیونکہ ایک نام کے بہت سے انسان اور اور ایک لفظ کے کئی مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ان اختراعات کی خوبیوں کو علم اصول و قواعد اور علمی رموز و لکات پر کس کر دیکھئے۔ اور خود فیصلہ کیجئے یہ فیصلہ کما سپرہ سوا لے حضرت امیر خسرو کے کس کے سر پر باندھا جاسکتا ہے؟

اس لئے ہم کو جو حضرت امیر خسرو نے اپنی خداداد قابلیت و ذہانت سے فن موسیقی کا بیش بہا علمی خزانہ اور باریز ناز علمی سربراہ عطا فرمایا ہے جسکی مثال کسی ملک و قوم میں نہیں ملتی اہل ہند کو اس کو عزت و وقعت کی نظر سے دیکھنا چاہئے اور جس طرح ہمارے بزرگ گزشتہ، اور فنکار اس چشمہ فیض سے فیض یاب ہوئے، اللہ تعالیٰ ہم کو اور آئندہ آنے والی نسلوں کو بھی اس چشمہ فیض سے فیض یاب ہونے کی توفیق عطا فرمائے۔

(آمین)

استاد

نظم حقیقتِ موسیقی

موسیقی قدرت کا ہی اک راز ہے
اپل دانش کا عقیدہ ہے یہی
جن اصولوں پر ہے اس فن کا مدار
یعنی سرائے، بول کہتے ہیں جے
تھے صدائے کن میں تمیزوں جز بے
سُر دے کا کیسے ہو تحریر حال
بجول کی خوشبو تنگھا سکتے نہیں
کیسے نقشہ حرکت و آواز کا
اونچ دستی زیر و بم ہے جس کا نام
ہے یہی درجاتِ سر میں بھید و گُر
تحقیرے کی بھی یہ تعریف ہے
دیکھئے قدرت کی یہ جلوہ گری
ذو ذہن کا ثناء خلق کا
موسیقی میں ہے عجب قدرت کا بھید
جس میں ہے آواز اس میں سُر کا فہ
لفظ ہو سکتا ہے کب حرفوں بغیر
حرکت و آواز کے ہیں جو قیام
قوں حکماء سے یہ ظاہر راز ہے
عرش و کرسی اختر و شمس و قمر
حور و غلام جن ملک و حش و طوب
جس طرح ہر جا ہوا کا ہے گزر

لفظ کن تخلیق کا آغاز ہے
لفظ کن سے ہے بنائے موسیقی
لفظ کن میں وہ ہوئے سب آشکار
ہیں اصولِ موسیقی جن سے بنے
بول کن آواز سُر و قفہ سخی نے
ان کا سمجھنا قلم سے ہے محال
ذائقہ لکھ کر چکھا سکتے نہیں
ہم قلم سے کھینچ کر رکھ دیں بھلا
ہیں حقیقت میں یہی سُر کے مقام
ہر صدا ہر گونج ہر آواز سُر
ہے ہر اک حرکت وزن و قفا نے
کہ ہر ایک شے میں نہاں ہے موسیقی
آئینہ ہے موسیقی کے حسن کا
سارا عالم ہے اسی جگر میں قید
حرکت و رفتار میں لے کا ظہور
بھر کوئی آواز ہو کیوں سُر سے غیر
لے کے سُر کی وہ درجات و مقام
کہ ہر اک میں حرکت و آواز ہے
یہ زمین یہ آسمان یہ بحر و بر
حرکت و آواز کا سب میں ظہور
موسیقی ہر شے میں ہے یوں جلوہ گر

موسیقی ہر چیز میں ہے جاں گزین
 سر سمجھ لیے ہیں ہر آواز سے
 موسیقی ہر رنگ میں ہے جلوہ گر
 یہ عجب قدرت کا اک انداز ہے
 اُن میں گویائی نہیں مثل بشر
 جسم انسانی ہے ساز موسیقی
 اس میں مادی خویاں ہیں جلوہ گر
 قیصر اجڑاقت گفتار ہے
 ہے نظام موسیقی وہ بیش و کم
 ہے حیات و زندگی جس سے مدام
 یہ مجسم موسیقی کا ڈھول ہے
 موسیقی انسان کی گویا جان ہے
 موسیقی نے پورا ڈال ہے اثر
 باعث شکم دل ناسا دکی
 نیکیوں کی ہم دم و ہم دان ہے
 غمکدوں میں غمگساروں کی جیب
 اور کہیں صحرانوردوں کی انیس
 اور جگر خستوں کے یہ دل کا قرار
 اور کسی جا پر مسرت انقباض
 مجلس غم میں رُٹانے کے لئے
 عابدوں کی یہ عبادت میں شریک
 باعث رونق سبحین و آرتی
 سازوں کے پردوں میں آئینگی نظر
 قرأت قاری سی ہے اصل میں
 ہر خوشی میں اس کی شرکت نکال

سرونے سے کوئی شے خالی نہیں
 ہیں جو واقعت موسیقی کے راز سے
 چشم حق میں سے ذرا کیجے نظر
 یہ جہاں قدرت کا گویا ساز ہے
 سر سمجھائے بھی ہے ہر اک شے میں مگر
 ظاہر ہے قدرت کی یہ صفت گری
 موسیقی کا خاص مظہر ہے بشر
 جسم میں آواز ہے رفتار ہے
 اس کی جو آواز میں ہے زیر و دم
 اس کی نبض و سانس میں ہے مقام
 منہ کا ہر الفاظ جو ہے بول ہے
 موسیقی سے زندگی کی شان ہے
 اس لیے انسان کے ماحول پر
 سہم و غور ہے عشاق کی
 غمزدوں کی مولن و دمساز ہے
 اہل دانش کے لئے شغل عجیب
 ہے شہنشاہِ زمن کی ہم جلیس
 عاشقِ دل رنگاں کی غم گسار
 ہے کہیں یہ زینتِ بزمِ نشاط
 جنگ میں یہ جوشِ لڑنے کے لئے
 زاہدوں کے زہد و طاعت میں شریک
 مندروں میں یہ صدانا قوس کی
 دیکھیے گر جادوں میں حباب اگر
 مسجدوں میں یہ اذان کی شکل میں
 خانقاہوں میں یہ وجہِ حالِ قال

دیکھیں چشم بصیرت سے جدھر
 سچ تو یہ ہے یہ بشر کی جان ہے
 روح سے اس کا خلق ہے حضور
 زندہ وہ پھر کس طرح انساں ہے
 درحقیقت موسیقی سے ہے حیات
 اس حقیقت پر ذرا کیجئے نظر
 نبض و دم میں ہیں سروں کے مقام
 یعنی جیتنگ نبض اور آواز و سانس
 اور جب آئے غل ان میں کہیں
 ان کی صحت زندگی کی جوت ہے
 اور پھر انساں کا مرتا ہوا ہے کیا
 یعنی نبض و سانس، آواز و کلام
 جسم کے ربط سے جب ٹوٹیں یہ تار
 جس طرح بیکار ہے بے تار ساز
 گرچہ ہیں اعضائے جسمانی تمام
 جسم میں جب موسیقی باقی نہیں
 ساغر و مینا تو ہے بادہ نہیں
 زندگی کو موسیقی و درعت ہوئی
 قول مولانا کا اس جا ہے سند

نت نئے انداز سے ہے جلوہ گر
 اس لیے اس پر بشر قربان ہے
 کس طرح پھر دور ہوسخ سے نور
 جسم میں باقی نہ جبکہ جاں رہے
 موسیقی سے ہے حیات کائنات
 موسیقی ہی زندگی ہے سرسبز
 ہے مدارِ زلیات ان پر لا کلام
 کام اپنا ٹھیک دیں جینے کی آس
 جسم وہ بیمار ہے پھر بالیقین
 اور خرابی زندگی کی موت ہے
 غور کیجئے اس حقیقت پہ ذرا
 جب ہوں رخصت ساز ہستی سے تمام
 زندگی کا جن پہ ہے دار و مدار
 اس طرح انساں ہے مرنے بے آواز
 ہیں آواز و رشن بن یہ سارے خام
 پھر حیات و زندگی باقی نہیں
 ساز تو موجود ہے نغمہ نہیں
 زندگی کے ساتھ ہی رخصت ہوئی
 دشنوا نے جوں حکایت ہی کند

چاند یہ آغاز ہے انجام ہے
 موسیقی بس زندگی کا نام ہے

لفظ موسیقی

فارسی زبان میں موسیقی کا لفظ ایک جانور موسیقاً (تقنس) کے نام سے بنایا گیا ہے جس کے متعلق لوگوں کا عقیدہ ہے کہ اسکی چونچ کے سراخوں سے راگ و آئینیاں نکلتی ہیں۔

سریانی زبان میں لفظ موسیقی دو لفظ موس (یعنی سواں) اور سینی (یعنی گرہ) بنا ہے چونکہ اس علم میں آواز گرہ کی مانند قیاس کی جاتی ہے۔ اس لئے اسکو موسیقی کہا گیا ہے۔

عبرانی زبان میں یہ لفظ دو لفظوں موسا اور قی سے بنا ہے یعنی موسا (یعنی سواں) اور قی (یعنی گرہ) جس کا مطلب ہے ہوا میں گرہ لگانا۔

عربی زبان میں بھی اس کا نام موسیقی ہے اور غنا بھی کہتے ہیں۔ غنا (یعنی نغمہ سرود یا گانا بحالیت خوشی)

یونانی زبان :- یونانی زبان میں بھی اس کا نام موسیقی یا موسیقی ہی ہے۔

انگریزی زبان :- انگریزی زبان میں موسیقی کا لفظ میوزک بنایا گیا ہے۔

سنسکرت زبان :- سنسکرت زبان میں اس کا نام بدن گیا ہے اور اسکو ناکھتے ہیں۔ جو دو الفاظ ناکار اور دیکار کے پہلے حروف نا اور د سے مل کر بنا ہے۔ ناکار (یعنی سواں) اور دیکار (یعنی آگ) چونکہ آواز آگ اور سوا سے مل کر بنتی ہے اور اس علم کا دار و مدار آواز پر ہے اس لئے اس کو ناکھتے ہیں۔

موسیقی عالم

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ کسی ملک و قوم کا کوئی اقوام عالم کی موسیقی ۱۔ زمانہ موسیقی کے وجود سے کبھی خالی نہیں رہا مگر اس ابتدائی دور کا موسیقی کیا تھا۔ اس کے علمی اصول و قواعد عملی رموز و نکات کیا تھے اور کیسے تھے؟ ان کے صحیح و غلط جانچنے کی کوئی کیا تھی؟ موسیقی کی ابتدا کس ملک اور کس قوم نے کی؟ اور اس کا موجد کون ہے؟

یہ ایسے سوالات ہیں جن سے تاریخ عالم خاموش ہے۔ اگرچہ ہر ملک قوم نے اس فن کی ابتدا کا دعویٰ کیا ہے اور ہر ایک نے اپنے اپنے ملک اور اپنی اپنی قوم کے سب سے بڑے بزرگوں اور مشہور پیشواؤں کو اس کا موجد بتایا ہے، مگر یہ سب باتیں ان کے حسن عقیدت، ملکی محبت اور اس فن کی عزت و عظمت اور قدامت و صدائیت کا اظہار تو ضرور کرتی ہیں، مگر چونکہ ان کا یہ دعویٰ اس دور کی کسی پرانی تحریری سند سے وابستہ نہیں اس لئے معتبر نہیں تسلیم کیا جاسکتا۔ کیونکہ جن معتبر تاریخوں اور مستند کتب نے اقوام عالم کی موسیقی پر روشنی ڈالی ہے وہ سب بہت بعد کی ہیں۔ اور ان سے بھی مرث اتنا قوطا ہر سوتا ہے کہ فلاں فلاں ملک قوم میں موسیقی رائج تھا۔ اور اس دور میں فلاں فلاں ماہرین فن موسیقی ہوئے، مگر کسی نے یہ بتانے کی زحمت نہیں فرمائی کہ اس ابتدائی دور کا موسیقی کیا تھا اور اس کے اصول و قواعد کیا تھے اور وہ کون کون سی علمی عملی فنی خوبیوں سے مرصع تھا۔

اس لیے اس تاریخی حقیقت سے قانکار نہیں کیا جاسکتا کہ کسی ملک اور کسی قوم کا کوئی زمانہ موسیقی کے وجود سے خالی نہیں رہا۔ مگر وہ کیا تھا کیا تھا۔ اور اسکے اصول و قواعد کیسے تھے؟ یہ ایسے سوالات ہیں جو آج تک نشہ جواب ہیں۔

ان حقیقتوں کو مد نظر رکھ کر اب ذرا تصور میں وہ پرانا اور تمدن عالم ۱۔ ابتدائی زندگی کا زمانہ لائے جب اس کرہ ارضی پر انسان دیگر حیوانوں کی طرح زندگی بسر کرتا تھا سناٹے بطن پر کپڑا تھا نہ اسکے پاس رہنے کو

مکان ہی تھا۔ پتوں سے بدن چھپاتا تھا۔ غاروں یا درختوں پر رہتا تھا۔ جسم و جان کو قائم رکھنے کے لئے شکار جنگل کی سبزیوں اور پھلوں پر گزارا کرتا تھا۔ رات کو اندھیرے غاروں یا درختوں پر عارضی رہائش کرتا اور دن کو تلاشِ معاش میں جھپٹتا و چالاک کی نمائش کرتا۔

دن رات وحشی و خوفناک درندوں سے محاذ لہ اور تیز و تند بار بار اس سے اکثر مقابلہ رہتا تھا۔ بھرے سے بھر کاٹ کاٹ کر ہتھیار بنانا اور ہتھیار کے اوزار استعمال کرتا تھا۔ اسی طرح کی وحشیانہ زندگی میں اسے صدیاں گزر گئیں اور زندگی کی یہ لمبے دو محاورے انہیں حقیقی تھے۔

اب خیال فرمائے کہ اس زمانہ اور ایسے ماحول میں انسان کو ناظم، کونسلر اور کون سا آرٹ مکمل کر سکتا تھا۔ اس لئے جو حضرات بھی ملکی قومی مذہبی منافرت کی جہالت کا شکار ہو کر موسیقی جیسے فن لطیف کو اس ابتدائی دور سے جوڑنا چاہتے اور ان تمام تاریخی حقیقتوں پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں ہم ان کے متعلق صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ وہ فریبِ نفس کا شکار اور خوش فہمی میں مبتلا ہیں۔ کیوں کہ جس طرح انسان نے تہذیبِ تمدن میں ترقی کی ہے اسی طرح اس کے علوم و فنون نے بھی آہستہ آہستہ ترقی کی ہے اس لئے اس سے زیادہ ہم اقوامِ عالم کی موسیقی پر روشنی ڈالنے سے قاصر ہیں دوسرے ہم یہ کتاب ہندوستانی مردہ موسیقی پر لکھ رہے ہیں اور اسی کے متعلق کچھ عرض کرنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ ہماری اس کتاب کا مقصد صرف حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر ہی کچھ روشنی ڈالنا ہے اور حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر روشنی اسی وقت پڑ سکتی ہے جبکہ مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے سے پہلے کی ہندوستانی موسیقی کی تاریخی حالت بیان کی جائے کہ مسلمانوں نے ہندوستانی موسیقی کو کس طرح سنا اور حضرت امیر خسروؒ نے ہندوستانی موسیقی پر کیا کیا احسانات کئے اور کس طرح اس فن کو بامِ عروج تک پہنچایا۔ بیان کی جائے تب ہی حضرت امیر خسروؒ کی وہ خدمتِ فن جو انہوں نے ہندستان میں کی ہے ظاہر ہو سکتی ہے۔ اس لئے ہم پہلے ہندوستانی موسیقی کی مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے سے پیشتر کا وہ تاریخی حالت بیان کرنا ضروری سمجھتے ہیں جو ہمارے بار بار محققین، مصنفین اور مستند گروہ کا ردوں نے بیان کی ہے فردوسی سمجھتے ہیں۔

قدیم موسیقی ہند کے متعلق محقق گرنتھ کاروں کے اقوال

(۱) نرمیشور چرودیدی سنگیت کو یوں کی ہندی رجائیں میں لکھتے ہیں :-
شاستروں اور فنی اصول و قواعد کی ابتدا کا جنم کسی نہ کسی دیوی دیوتا سے
مانا جاتا ہے۔ کوئی برہما کو کوئی مہادیو کو۔ کوئی نارو منی کو اس کا خالق مانتا ہے اور
بعض دیک (ترقی) جاتوں سے اس کی ابتدا مانتے ہیں۔ اس لئے اسکی ابتدا کے
متعلق یقین کے ساتھ کچھ کہا نہیں جاسکتا۔

کیونکہ ویڈوں سے پہلے زمانہ کی تمام معلومات اور تحریرات اندھیرے میں ہیں
پران اور بدھ کال کے بھی گرنتھ نہیں ملتے اس لئے کچھ کہا نہیں جاسکتا۔
(۲) بھگوت سرن شرما سنگیت کلی میں لکھتے ہیں :-

اس بات کا افسوس ہے کہ ہمیں اپنی قدیم موسیقی کے بارے میں کچھ بھی

نہیں معلوم۔

پروفیسر مولانا عبدالحلیم شرر ہندوستان کی موسیقی میں لکھتے ہیں :-
جس طرح ہندوستان کی تاریخ تو ایک راز سر بستہ ہے مگر اس کی تہذیب
وہاں ایشیائی کا سب سے قدیم مہنا اور اعلیٰ و اکمل مہنا یعنی ہے اسی طرح یہاں کا
اکلا موسیقی بھی اگرچہ ایک عہدہ مالا نیکل ہے مگر اس میں کوئی شک نہیں کر سکتا
کہ ہندوستان کی آریہ قوم نے موسیقی کو سب سے پہلے اور سب جگہ سے زیادہ ترقی
دی تھی اور اسے بہت ہی اعلیٰ درجہ کا مکمل فن بنا دیا تھا۔

موسیقی کی تعلیم وید کی تعلیم کے ساتھ وابستہ تھی۔ گانا بجانا عبادت میں

داخل تھا

شام :- یہ یچھن سک کے ادا کئے جاتے تھے۔ آپ ویڈوں میں یہ یچھت ایک
فن۔ مہنتی کی تھی اور مہنتی و ذرا اس لوگوں کے اذنا ب تعلیم میں داخل تھی۔

مگر اس سے قدیم ہندوستانی موسیقی یا تمام لکڑیچر دست برد زمانہ کی نذر ہو گیا
آج ہندوستان کے ہر حصہ میں ایسی تحریر موجود نہیں جس سے یہ اندازہ

لگایا جاسکے کہ اس وقت کا موسیقی ہند کیا تھا؟ کیونکر ادا کیا جاتا تھا؟ اور اس کے اصول کیا تھے؟

اس لئے یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے آنے سے پیشتر ہندوستانی موسیقی کیا تھا اور اس میں کیا کیا خوبیاں تھیں۔ کچھ کہا نہیں جاسکتا اس لئے کہ اس فن کی نوعیت پر اس وقت کی کوئی کتاب موجود نہیں۔ ویدوں کے پرانے گیت ہیں مگر خبر نہیں کہ ان کا نغمہ کیا اور کیا تھا۔

ہندوستانی موسیقی پر سنسکرت کی سب سے پہلی کتاب رتتا کر بتائی جاتی ہے جسے سارنگ دیو بیڑت نے بارہویں صدی عیسوی میں تصنیف کیا تھا۔ جبکہ مسلمانوں کو ہندوستان آنے ہوئے چار صدیوں کے قریب زمانہ گزر چکا تھا اور شمالی ہند میں غوری سلاطین حکومت کر رہے تھے۔

(۴) پروفیسر سٹیفلیش جدا پادھے ایم۔ اے بھارتیہ اتھاسٹک سیرل آدھینی

پادھے میں لکھتے ہیں:۔
جس طرح ایک مسافر ایک انجان شہر میں چوراپے پر کھڑا ہو کر راستہ نہیں پہچان سکتا اسی طرح تاریخ ہند کا طالب علم پرانے ہندوستان کی صحیح طریقہ سے معلومات نہیں کر سکتا۔ کیونکہ اس کے پاس اس کی واقفیت حاصل کرنے کا کوئی اسباب نہیں ہے۔

افسوس! لکھا ہے کہ ہم کو کوئی ایسا معتبر طریقہ حاصل نہیں ہے کہ جس سے ہم سکندر سے پہلے کی ہندوستان کی صحیح تاریخ معلوم کر سکیں۔

کھنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک ہندوستان نئی حکومتوں کے زیر اثر نہیں آیا تب تک کی تاریخ ہمیں نہیں معلوم (بھارتیہ اتھاسٹک سیرل آدھینی ص ۱۱۱) ان تمام محققین کے نقطہ کاروں کے اقوالوں سے مندرجہ ذیل تبصرہ :-

(۱) ہندوستانی قدیم موسیقی کی ابتدا اور اس کے سوجھ کے متعلق یقین کے ساتھ کچھ کہا نہیں جاسکتا۔

(۲) پران اور بدھ کال کا بھی موسیقی پر کوئی اثر نغمہ نہیں ہے۔

(۳) افوس کے ساتھ یہ بھی کہا گیا ہے کہ عہد اولیٰ کی موسیقی کیا تھی؟ کیسی تھی؟ اور اس کے اصول و قواعد کیا تھے؟ اس کے متعلق ہمیں کچھ بھی معلوم نہیں ہو سکا۔

(۴) ادورہ بھی بتایا ہے کہ دیدوں سے پہلے زمانہ کی تمام معلومات اور تحریات اندھیرے میں ہیں۔

(۵) یہ بھی بتایا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کا سب سے پہلا گونہ رتنا کر ہے جو مسلمانوں کے آنے کے چار سو برس بعد لکھا گیا ہے۔

زمانہ وید کی موسیقی کے متعلق محققین کے اقوال

(۱) پروفیسر وینٹ انگیت وشارد میں لکھتے ہیں:-
وید کال (جس کا زمانہ انہوں نے دو ہزار سال قبل مسیح بتایا ہے) میں سنگیت کا پرچار تھا اتنا ثبوت ہمیں دیدوں سے ملتا ہے۔

پراچین کال (جس کا زمانہ انہوں نے ایک ہزار سال قبل از مسیح سے ایک عیسوی تک مانا ہے) میں سنگیت کس روپ میں رہا۔ اس کا کوئی ٹھوس ثبوت نہیں ملتا۔ مگر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ اس زمانہ میں بھی سنگیت کسی نہ کسی روپ سے چالو ضرور رہا۔

(۲) پنڈت ادنکار ناتھ لکھا کر۔ سو جئے سسین پتریکا۔ میں لکھتے ہیں:-
سام وید شروع میں ادونات، اودانت اور برنت ان تین ہی سروں میں یو دبندھا ہوا تھا۔ پنجات (بعد میں) پانچ۔ چھ اور سات سروں کا دوکاس (نکاس) ہوا۔

(۳) پروفیسر وینٹ انگیت وشارد میں لکھتے ہیں:-
کہا جاتا ہے کہ سام گان میں پہلے تین سروں کا استھان ہو چکا ہوگا جو ادونات، اودانت اور برنت کہتے تھے۔

آگے ایک ایک سرو کے اور ستر بڑھے گئے۔

(۴) زردیشور جزویدی اپنے گرنفہ سنگیت کو یوں کی ہندی رچا میں لکھتے ہیں :-

سام گھاں میں عین سر ہوتے تھے اگر یہی بات ہے تو جیسا سنگیت کا اصول ہے کہ عین سر کا راگ ماننے کے قابل نہیں۔

راگ میں کم سے کم پانچ سرودوں کا ہونا ضروری ہے۔
(۵) پنڈت وشنو نارائن - بھات کھنڈے - سنگیت پدھتوں کا تنگ ادھین میں لکھتے ہیں۔

۱۔ میں سام سرودوں کی معلومات کیلئے سام وید وودواؤں سے ملا۔ لیکن مجھے افسوس ہے کہ وہ پنڈت کوئی اطمینان بخش جواب نہ دے سکے۔
۲۔ کچھ بھی ہو میں یہ سمجھتا ہوں کہ آج کل کے سنگیت کے سمجھنے کے لئے سام سنگیت میں سوچ دھا کرنا کوئی خاص فائدہ مند نہیں ہو گا۔

۳۔ سنکرت کے گرنفہ کاری کہتے ہیں کہ ہمارا سنگیت سام وید سے نکلا ہے۔ مگر انہوں نے ان دونوں (ماضی و حال) کے تعلق کو دکھانے کی کبھی کوشش نہیں کی۔

۴۔ مجھے بتایا گیا ہے کہ نام وید کا سنگیت بالکل ابتدائی ڈھنگ کا تھا۔ جو صرف ایک لے میں گانے کے لئے بنایا گیا تھا۔

۵۔ ہم یہ بھی جاننے سے محروم ہیں کہ سام وید کے ان عین سرودوں میں سے کس طرح سات سر پیدا ہوئے۔

۶۔ اور یقین کے ساتھ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ بعد کے سنگیت کے سر سمندہ میں اس کلا کے ساتوں سر ان میں کس طرح بنے۔

میرے خیال میں سام وید کے سنگیت پر کوج کرنا صرف ایک تاریخی کھوج ہوگی جنہوں نے اس سلسلے میں کھوج کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ پرانے زمانے میں ایک کمپت میں سات سر تھے۔ یعنی وہ یہ فیصلہ بھی نہیں کر سکے کہ ان سرودوں کے نغمہ کون کون سے تھے اور موجودہ سر کیسے پیدا ہوئے۔

ایک جگہ پنڈت بھات کھنڈے لکھتے ہیں :-

۸۔ اتر بھاگ میں جاتے وقت میں نے کچھ سوال سام گانوں کے متعلق لکھ لئے تھے اور وہ میں نے وہاں کے بیلوں سے پوچھتے تھے۔ مگر مجھے کوئی تسلی بخش جواب نہیں ملا، حالانکہ وہ بڑے دوداں تھے لیکن ان کا دماغ سام نہیں سمجھتا۔ (۶) انڈین انٹلک ویری، جلائی ۱۹۱۱ء میں لکھا ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سام وید کے سروں کے ناموں میں سے سے پر ملک کے مختلف حصوں میں ردوبدل ہوتا رہا ہے۔
ان سات سروں کی گنتی اور لکھائی زمانہ حال کی معلوم ہوتی ہے۔
تبصرہ :- ان گرنہ کاروں کے اقوال سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

۱۔ ویدوں کا زمانہ دو ہزار سال قبل از مسیح بتایا ہے۔
۲۔ آج کل کے زمانہ میں وید کی موسیقی جاننے والا اور اس کی حقیقت پر روشنی ڈالنے والا کوئی نہیں ہے۔
۳۔ کسی پرانے گرنہ کار نے ماضی دھال کی موسیقی پر روشنی نہیں ڈالی۔

۴۔ وید کے زمانہ میں جو تین سر رائج تھے کسی گرنہ کار نے ان کے مقامات کی بھی تشریح نہیں کی۔

۵۔ سام گان صرف تین سروں میں گایا جاتا تھا۔
۶۔ سام گان کے زمانے تک پوری سپیک ۷ سر نہیں تھے۔
۷۔ سام گان کے بعد ایک ایک سر بڑھ کر سپیک پوری ہوئی۔
۸۔ راگ میں کم سے کم پانچ سروں کا ہونا ضروری ہے اس لئے سام گان کے زمانے تک راگ راگنی کی ابتدا نہیں ہوئی تھی۔
۹۔ سام وید کے سروں کے ناموں میں زمانے کے ساتھ ساتھ ردوبدل ہوتا رہا ہے۔
۱۰۔ سات سروں کی گنتی اور لکھائی زمانہ حال کی معلوم ہوتی ہے۔

ابتدائی مرحلہ تو وہ کھاجب سُرود کے آثار چڑھاؤ میں کوئی واضح اور غریب فرق نہ تھا۔

ادراں سروں کی ترتیب و تعداد بدل کر مختلف مجموعوں کی صورت میں
راگ راگنیوں کے بے شمار نقشے سے ادراں تاثرات وجود میں لائے جاسکے۔
(۲) پیڈٹ بھگوت شری نثر (مادہ سنگیت کلی) کہتے ہیں۔

(۳) پنڈت جیون لال مٹو موسیقی نمبر آجکل ۱۹۵۹ء لکھتے ہیں۔
اس میں شک نہیں کہ وقت کے ساتھ جہاں اور تبدیلیاں واقع ہوئیں
وہاں فن موسیقی میں بھی رد و بدل ہوتا رہا۔

(۴) چنن دسائی (رکش سنگیت نمبر ۱۹۵۷ء) لکھتے ہیں
مورچھنا۔ انش و دنیا س۔ جاتی وغیرہ کے اصول پر اچین۔ یونان عرب
ایران کی موسیقی میں رائج اور مردوع تھے۔

آخر میں ایرانی موسیقی میں لگ بھگ بارہویں صدی میں ۱۲ سروں کی شگیت پڑھتی چلاؤ (جباری) کہی۔ اس میں ہند میں لگ بھگ بارہویں صدی میں ہی درہندوستان میں رائج ہوئی۔

(۵) کیلاش چندر دیو برہمپتی (رسالہ سنگیت ۱۹۶۶ء) لکھتے ہیں۔
تین سروسوں کو کول اور کول سروسوں کو تینوں کے ایک سپنک قائم کرنا مسلم
اثرات سے اندر پرستہ (دلی) میں ہوا۔

(۶) شرمیسمتر اندھال سنگھ (رسالہ سنگیت اگست ۱۹۶۴ء) لکھتے ہیں۔
ایک سپنک میں ۱۲ سرمان کرنا اور پا کو اچل مانتے ہوئے راگ نکاس
کا سلسلہ اثر میں بھی اور دکھشن میں بھی جو آج کل ہے وہ مسلمانوں کی دین ہے۔
(۷) سری کرشن رتجنکر (صحابت کھنڈے سرتی انک) لکھتے ہیں۔

بھرت کے نامیہ شاستر سے پہلے پہل گریس (یونانی) کے دودان وردی بھودی
وغیرہ کے اصولوں سے واقف تھے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے۔

شرح پنجم سواد آر دوی ورن میں اور شرح مدہم سواد امر دہنی میں جس کو
مساکیل آف فغہ کہتے ہیں گریس (یونانی) کے دودانوں نے بھرت کے نامیہ
شاستر کے وقت سے کئی صدیوں پہلے سمجھائے تھے۔

لگ بھگ وہی سنگیت کے اصول ہندوستان میں بھی بھرت مہنی کے زمانہ میں
رایج تھے۔ جو اس زمانہ میں گریس (یونانی) میں رواج پائے ہوئے تھے۔
متذکرہ بالا محققین کے اقوال سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے
تبصرہ :- ہیں :-

- ۱۔ ابتدا میں سروس کے آثار چڑھاؤ میں کوئی واضح فرق نہیں تھا۔
- ۲۔ بہت عرصہ بعد سات سر پورے ہوئے۔
- ۳۔ موسیقی میں وقت کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہیں۔
- ۴۔ حکیم فیثاغورث نے پانچ سو سال قبل مسیح سر مقرر کئے۔
- ۵۔ یونان، عرب اور ایران، مورچھا، انش و نیاس وغیرہ کے اصول سے واقف تھے۔
- ۶۔ بارہ سروس کی پڑھتی ایران کے بعد ہندوستان میں رائج ہوئی۔
- ۷۔ غور کو مل سروس کی سپنک کا رواج مسلم اثر سے دلی میں ہوا۔
- ۸۔ یونانی موسیقی کے اصول قواعد سے ہندوستان سے پہلے واقف ہوئے۔
- ۹۔ راگ نکاس کا سلسلہ اثر اور دکھشن میں مسلمانوں کی دین ہے۔

ہندوستان میں راگ رگنی اصول کی ابتدا

انسان کے جذبات فطری نے موسیقی کو ہر ملک ہر سرزمین اور ہر قوم میں خود بخود پیدا کیا۔ مگر جن قوموں کے تمدن نے ترقی کی اور جنہوں نے علم و فضل میں نمود حاصل کی انہوں نے اپنے زمانوں میں موسیقی کو کبھی باضابطہ و مہذب بنایا اور اپنے ہنر سے نئے کی قدرتی کشش اور زیادہ بڑھا دی۔

بنی اسرائیل، مصری، اشوری، بابلی، یونانی، اور رومی سب نے اپنی اپنی باری میں اس فن کو ترقی دی۔ اور اپنا فرض ادا کیا۔ اسی طرح اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مذہب کی مربی گری سے ہندوستان میں بھی رفعت و سرود ہزار ہا سال پیشتر سے جلا رہا ہے۔ شاہی ہند میں مہترا، اجودھیا اور بنارس اس فن کے بڑے مرکز تھے اور دکن کے بڑے مندروں میں بھی اس فن کی بھابی پرورش ہوتی رہتی تھی۔ آج سے ساڑھے بارہ سو برس پہلے جب عرب مسلمان سندھ میں آئے تو سلطان کے مندروں میں سینکڑوں ہزاروں ناچنے گانے والی عورتیں موجود تھیں اور گجرات کے بعض راجاؤں کے ساتھ عورتیں راستے میں مجرا کرتی جاتی تھیں اور اسی طرح ہندوستان میں چاروں طرف موسیقی کا چرچا اور اس کی سرپرستی ہوتی رہی۔

اور موسیقی کی یہ ترقی ایسی ہی تھی جیسی دوسرے ممالک نے کی تھی مگر راگ رگنی قانون اور اس کے اصول و قواعد اس وقت تک رائج نہیں ہوئے تھے۔ بلکہ بقول ہمارے محققین کے راگ رگنیوں کا استعمال یا رواج تو درکنار راگ رگنی کے حفظ سے بھی کان آشنا نہیں تھے۔ اس کے متعلق ہمارے محقق گرنٹھ کاروں کے حسب ذیل اقوال ہیں۔

ہندوستان میں راگ رگنی کی ابتدا

ہمارے مایہ ناز محققین اور معتبر گرنٹھ کاروں کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ چھٹی ساتویں صدی عیسوی تک ہندوستان میں راگ رگنی کا رواج نہیں تھا۔ اس عقیدہ کے

متعلق چند گرنٹھ کاروں کے اقوال یہ ہیں۔

۱۔ نزدیکیور چیز ویدی کہتے ہیں:-

(۱) راگ کا استعمال سب سے پہلے تنگ مٹی نے اپنی کتاب ”گرنٹھ وردہ“
درشے میں کیا گیا ہے (سنگیت کو یوں کی ہندی رچنائیں) تنگ مٹی کی تاریخ میں اختلا
ہے۔ مگر انہیں ساتویں صدی عیسوی کا مانا ہے)

۲۔ پردفیر وسنت لکھتے ہیں۔

(۱) تنگ مٹی نے وعدہ درشے گرنٹھ لکھا۔ راگ کا نام اس گرنٹھ میں پایا
جاتا ہے۔ اس سے پہلے گرنٹھوں میں راگ کا شبد (لفظ) نہیں ملتا (سنگت وشارد)

۳۔ دی۔ این۔ نگم لکھتے ہیں:-

(۱) چھٹی ساتویں صدی تک ہندوستان میں راگ کا وجود نہیں تھا۔
راگ کا شروع تنگ مٹی کے زمانے سے ہوا ہے۔

(۲) راگ کا نام اور اس کا طریقہ سب سے پہلے تنگ مٹی نے اپنے
گرنٹھ میں بیان کیا ہے۔

(۳) تنگ مٹی کے اشوک کا مطلب یہ ہے کہ وہ دھن جو سر اور وزن
سے سہی ہو اس کو راگ کہتے ہیں۔ (سنگیت کو دی)

۴۔ بھگوت سرن شرم لکھتے ہیں:-

(۱) راگوں کے بارے میں براہمین گرنٹھ وردہ درشے نامی جو تنگ نے
لکھا ہے، اس کا کہنا ہے کہ راگ کے متعلق بھرت اور دوسرے لوگوں نے کچھ نہیں
لکھا۔ لیکن یہی وہ پہلے لکھے والے ہیں جنہوں نے راگوں کے متعلق ٹھیک کہا ہے۔

(سنگیت کلی)

۵۔ پردفیر وسنت لکھتے ہیں۔

(۱) آٹھویں صدی میں سنگیت مکرند پر کاش لکھا گیا جس میں راگ کو مرد
راگنیوں کو ان کی عورتیں (بیویاں) کے روپ میں پہلی بار بیان کیا گیا۔

(۲) کہا جاتا ہے کہ بعد کے گرنٹھ کاروں نے راگ راگنیوں کو اس کے ہی
اصول پر لکھی ہیں (سنگیت وشارد)

۶۔ پنڈت بھگوت سرن شرما لکھتے ہیں :-

(۱) وہ پہلے بھارتیہ سنگیت کے ماہر جن کے بارے میں ہم کچھ یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں وہ جے دیو ہیں جو بارہویں صدی عیسوی میں ہوئے ہیں انہوں نے گیت گوذنا جی گرنتھ لکھا ہے جس میں کرشن پریم گیت ہیں۔ ان گیتوں کے اوپر انہوں نے راگ اور تال کا نام بھی لکھا ہے۔ مگر یہ بہت سے ماہرین کی سمجھ میں نہیں آتے۔

(سنگیت کلی)

تبصرہ :- کیونکہ اس تاریخی حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جبکہ دنیا میں ہزاروں سال پھر کا زمانہ رہا اور جس دور میں انسان وحشیانہ زندگی گزار رہا تھا اس کے پاس رہن رہن کا سامان تھا نہ پڑھائی لکھائی کا انتظام تھا اس دور سے موسیقی جیسے فن لطیف کو جوڑنا یا شاعری مصوری یا کسی بھی باریک دماغی علوم و فنون کا وجود تسلیم کرنا صرف حسن عقیدت تو کہا جاتا ہے مگر تاریخی حقیقت نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ تاریخی حقیقت یہ ہے کہ جس طرح انسان نے آہستہ آہستہ اپنے تہذیب و تمدن میں ترقی کی ہے اسی طرح آہستہ آہستہ اسکے علوم و فنون نے بھی ترقی کی ہے محققین کے اقوال کا چوڑا یہ ہے کہ جو حضرات پھر کے زمانہ یا اس سے پیشتر کے زمانہ سے راگ راگنی اور راگ راگنی اصول و قواعد کی ابتدا مانتے ہیں وہ صرف خوش فہمی میں مبتلا ہیں۔

۱۔ راگ کا لفظ سب سے پہلے ساتویں صدی میں متنگ مینی نے گرنتھ وردا ورثے میں کیا ہے۔

۲۔ متنگ مینی سے پہلے ہندوستان میں راگ کا لفظ بھی نہیں تھا۔

۳۔ متنگ مینی کے اشلوک کا مطلب وہ دھن جو سر اور وزن سے بچی ہو یعنی متنگ مینی نے بھی راگ راگنیوں کی شکلیں نہیں لکھیں۔

۴۔ متنگ مینی کے قول کے مطابق بھرت یا اس سے پہلے کسی گرنتھ کار نے راگوں کا ذکر نہیں کیا۔

۵۔ آٹھویں صدی کے سنگیت مکرند پکاش میں راگ کو مرد اور راگنی کو عورت کا درجہ دیا گیا بارہویں صدی کے جے دیو نے گیت گوذ گرنتھ میں راگ اور تال کا نام لکھا ہے۔

نٹ شاستر کے متعلق چند اقوال

ہندوستانی موسیقی کے مروجہ گرنتھ

بعض حضرات مروجہ موسیقی کی تاریخی حقیقت سے نادانیت کی بنا پر کہتے ہیں کہ مروجہ ہندوستانی موسیقی بھرت کے نائے شاستر کے اصول پر چل رہا ہے۔ ہمارے محقق گرنتھ کاروں نے نٹ شاستر کے معلق جو بیان دیا ہے ان میں سے چند کے اقتباسات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ سنگیت کو یوں کی ہندی رچائیں نے لکھا ہے۔

(۱) نائے شاستر نالک کا گرنتھ ہے۔

(۲) بھرت کے نائے شاستر میں راگ کا حال کہیں نہیں ہے۔

۲۔ سنگیت و نارتھ نے لکھا ہے۔

(۱) نٹ شاستر نالک کا گرنتھ ہے۔

۳۔ سنگیت کلی میں لکھا ہے۔

(۱) بھرت کا نائے شاستر پوری طرح سمجھ میں نہیں آتا۔

۴۔ بھارت کھنڈے سمرنی انگ میں سری کرشن رتنجر لکھتے ہیں۔

(۱) دراصل یہ گرنتھ (نٹ شاستر) نائے کلا پر لکھا گیا ہے۔

۵۔ سنگیت کودی نے لکھا ہے۔

(۱) جتی گان کی نٹ شاستر میں بھرت نے اٹھارہ قسمیں مانی ہیں۔ یہ

راگ گان سے پہلے تھا۔

(۲) راگ گان لک بھگ جھپڑ ساؤیں صدی میں (بھرت کے بعد)

شروع ہوا تھا۔

۶۔ پڑت و نٹونارائن بھارت کھنڈے لکھتے ہیں۔

(۱) طالبان فن کو یہ دیکھ کر حیرت ہو گی کہ جن گرنتھوں کے میں نے نام لکھے

ہیں ان میں بھرت کے نائے شاستر اور سادھک دیو کا دتا کر نہیں ہے۔ جینو دیو وون

گرختہ جان بوجھ کر چھوڑ دیئے ہیں۔

(۲) میں ان کے احترام کی مخالفت نہیں کرتا۔ لیکن جہاں تک میں سمجھتا ہوں ان پرانے گرنختوں کے بچنے میں جو مشکلات آتی ہیں انہیں دور کرنے کا کسی دودھانے کوئی تسلی بخش راستہ نہیں نکالا۔

(۳) میں جانتا ہوں ان پر کچھ کتابیں بھی ہیں لیکن میں ان سے مطمئن نہیں ہوں۔

(۴) میرا مطلب یہ نہیں کہ بھرت اور سارنگ دیونے طابان فن کو الٹا کر کے کا خیال جان بوجھ کر کیا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ بالکل بے مقصور تھے۔ لیکن ان کے گرنختہ اصول کوئی پر پورے نہیں اترتے۔ اس لئے ان دونوں گرنختوں کو چھوڑ دینا ہی میں نے مناسب سمجھا ہے۔

(۵) یہ کہہ دینا ضروری ہوگا کہ جن لوگوں نے ان گرنختوں کا کچھ بھی گیا حاصل کیا ہے وہ ان سے مطمئن نہیں ہوئے۔

(۶) اس لئے میں نے ان بھینٹ کی باتوں کو چھوڑ کر صرف وہی گرنختہ چنے ہیں جو آسان اور اصولی شکل سے مناسب ہیں (سنگیت پڑھتوں کا تلمیذ تلمیذین)۔

(۷) گرنختہ کاروں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ نٹ شاستر سنگیت کا تبصرہ :- نہیں نائک کا گرنختہ ہے۔

(۸) جتنی گان کا راگ گان سے کوئی تعلق نہیں، یہ راگ گان سے

پیلے تھا۔

(۹) راگ گان چھٹی ساتویں صدی میں شروع ہوا۔

(۱۰) محققین نٹ شاستر سے مطمئن نہیں، کیوں کہ وہ اصول کوئی پر پورا نہیں اترتا۔ اس لئے پندت بھات کھنڈے نے گرنختوں کی لسٹ سے بھی الگ کر دیا۔

نٹ شاستر نے جو گانے لکھے ہیں ان کا ان کا رواج راگ گان سے پہلے تھا۔ آج کل مرد جو نہیں ہیں۔ اور آج کل راگ گان (راگوں کے گانے) مردوں ہیں۔

سنگیت رتنا کر کے متعلق چند اقوال

محقق گرنٹھ کار اور سنگیت رتنا کر

سنگیت رتنا کر کے متعلق گرنٹھ کاروں کے اقوال حسب ذیل ہیں:-

۱۔ ٹھاکرؤب علی خاں معارف النغات میں لکھتے ہیں:-

(۱) انوس ہے اس وقت ہندوستان میں ایک شخص بھی ایسا موجود

نہیں جو رتنا کر کو سمجھ سکتا یا ادا کر سکتا۔

(۲) یہاں تک کہ اس کے بعد جو گرنٹھ لکھے گئے ان کے مصنفین نے بھی

رنا کر کے مضمون کو بخوبی نہ سمجھا (معارف النغات)

۲۔ سنگیت کلی کے مصنف نے لکھا ہے:-

(۱) سارنگ دیو نے پرانے گرنٹھوں کی نقل کی ہے اور اپنے ڈھنگ پر

اس کو کسی نہ کسی طرح گرنٹھوں سے جوڑ دیا ہے۔

(۲) یہی سبب ہے کہ رتنا کر کے مطابق ایک راگ بھی آجکل پہچانا نہیں

جاسکتا اور نہ پورے دیس میں کوئی اس کو پوری طرح سمجھ سکتا ہے۔

(۳) رتنا کر کے مطابق ایک بھی راگ آج کل پہچانا نہیں جاسکتا۔

(سنگیت کلی)

۳۔ سنگیت کو دی کے مصنف نے لکھا ہے:-

(۱) رتنا کر نے سینکڑوں قسم کے پر بند کھے ہیں لیکن آج کل پر بند کا

رواج نہیں ہے۔ دھرد۔ دھار۔ خیال۔ بھڑی وغیرہ رائج ہیں۔

(۲) رتنا کر نے پرانی قسم کے دو گانے لکھے ہیں مگر فی بند (جو سرتال

میں ہر ۱۲ بند (جو سرتال کی تودرہ آزاد ہو) یہ دونوں گانے راگ گان

سے پہلے تھے (سنگیت کو دی)

۴۔ کتاب ہندوستانی موسیقی کے مصنف نے لکھا ہے:-

(۱) موسیقی پر سب سے پہلی کتاب رتنا کر بتائی جاتی ہے۔ جسے سارنگ

پنڈت نے بارہویں صدی عیسوی میں تصنیف کیا تھا۔

(۲) جبکہ مسلمانوں کو ہندوستان میں آئے ہوئے چار صدیوں کے قریب زمانہ گزر چکا تھا اور شمالی ہند میں مغربی سلاطین حکومت کر رہے تھے۔

(۳) مگر اس سے زیادہ حیرت کی بات یہ ہے کہ رتنا کر کی موسیقی آج بھی دنیا میں کسی کی سمجھ میں نہیں آ سکتی اور کہا نہیں جاسکتا کہ ہماری موجودہ موسیقی کو اس سے کہاں تک نقل ہے۔ (ہندوستان کی موسیقی)

۵۔ سنگیت پدھتوں کا تلنا تک ادھین کے مصنف نے لکھا ہے۔

(۱) ہم جانتے ہیں کہ رتنا کر کے سب ہی راگ مورچھنا اور جاتوں پر بنائے گئے ہیں جو کہ تب تک غلط ہی رہیں گے جب تک کہ ہم کو شدہ سروں کے متعلق پورا اطمینان نہ ہو جائے۔ اور جب تک شدہ سروں اور شرقی کے بارے میں کوئی ایک مت قائم نہ ہو جائے یہ گرتھ فائدہ مند نہیں۔

(۲) اس لئے یہ کہتا ہوں کہ یہ دونوں گرتھ (نت شاسترا اور رتنا کر) سیکھنے والے طالب علم کے مطلب کے نہیں ہیں۔ اس کے لئے ہیں جو کوچ کرنا چاہے۔ سنگیت پدھتوں کا تلنا تک ادھین۔

۶۔ رسالہ سنگیت ستمبر ۱۹۵۷ء میں لکھا ہے۔

(۱) سارنگ دیو کے وقت میں خیال دھریہ وغیرہ گاؤں کاروانج نہیں تھا۔
(۲) اس وقت پر بند دستور دیو وغیرہ چیزیں گائی جاتی تھیں۔

(سنگیت ستمبر ۱۹۵۷ء)

پنڈت سارنگ دیو کے سنگیت رتنا کر پر جو مستند گرتھ کاروں نے بیان

دیا ہے ان سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

۱۔ رتنا کر ہندوستانی موسیقی کا سب سے پہلا گرتھ ہے جو سارنگ دیو پنڈت کے بارہویں صدی عیسوی لکھا ہے۔

۲۔ سارنگ دیو پنڈت نے پرانے (پدیشی) گرتھوں کی نقل کی ہے۔

۳۔ رتنا کر کو سمجھنے والا آج کل کوئی نہیں ہے۔

- ۴۔ رتنا کر کے بعد جو گرنتھ لکھے گئے انہوں نے بھی رتنا کر کو نہیں سمجھا۔
- ۵۔ رتنا کرنے پر بند۔ دستور روپک لکھے ہیں۔ جنکا آجکل رواج نہیں ہے۔
- ۶۔ رتنا کر کے زمانہ تک خیال دھر بد نہیں تھے۔ یہ رتنا کر کے بعد کی اختراعات ہیں۔
- ۷۔ آج کل خیال دھر بد رائج ہیں۔ رتنا کرنے ان کا ذکر نہیں کیا۔
- ۸۔ رتنا کر کے مطابق ایک راگ بھی آج کل رائج نہیں ہے۔
- ۹۔ رتنا کرنے جو نئی بند اورانی بند گانے لکھے ہیں وہ راگ گان سے پہلے رائج تھے۔ آج کل ان کا رواج نہیں ہے۔

- ۱۰۔ رتنا کر کے زمانہ تک کوئی کلاسیکل گانا رائج نہیں ہوا تھا۔
- ۱۱۔ رتنا کر سے چار سو برس پیشتر مسلمان ماہرین موسیقی ہندوستان میں آچکے تھے اور شاہی ہند میں غوری سلاطین حکومت کر رہے تھے۔
- ۱۲۔ رتنا کر کے سردوں میں جو اختلافات ہیں۔ جب تک ان کا صحیح فیصلہ نہ ہو جائے اس کے راگ قابل اعتماد نہیں۔

۱۳۔ رتنا کر طالبان فن کے لئے مفید نہیں۔

تشریح ہمارے مایہ ناز محققین اور گرنتھ کاروں نے سچائی کے ساتھ جو قدیم ہندوستانی موسیقی اور مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے سے پیشتر کی موسیقی پر جو اپنے تحقیقاتی بیان میں روشنی ڈالی ہے اس میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ مروجہ موجودہ ہندوستانی موسیقی ہندو مسلم اتحاد و اتفاق اور انکی پُر خلوص محبت و اخلاص کے ساتھ کی گئی مشترکہ کوشش و جدوجہد کا مرہون منت ہے اور اب بھی یہ مشترکہ کوششوں کی بدولت بقا و ترقی حاصل کر سکتا ہے۔

انہوں نے ان قدامت پسند اور ملکی قومی منافرت پرست فنکاروں کو بھی تنبیہ کی ہے جو اس تاریخی حقیقت کو جانتے ہوئے دیدہ و دانستہ تاریخی حقیقتوں پر روشنی ڈالنے کی بجائے ان پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں اور موجودہ مروجہ موسیقی ہند کو میسر کے زمانہ سے بھی آگے سے جوڑنا چاہتے ہیں۔

آج سائنس کی اس ترقی کے دور میں جبکہ سربہ فلک مکانات سفر کو برق رفتار ہمارے کوشلی ویزن۔ قلم۔ بات کرنے کو ٹیلیفون۔ مراسلت کو سہائی ڈاک اور

تار کی سہولتیں حاصل ہیں۔ تو کیا کوئی پسند کرے گا یا کسی کا دل چاہے گا کہ انہوں
 برس پہلے کے افغان کی طرح وہ غاروں میں رہے اور جانوروں کی طرح شکار کر کے
 کچا گوشت کھاٹے اور ایک ہی جگہ ساری زندگی گزار دینے اور وہیں مر جائے۔ کوئی ایسا
 ہرگز نہ چاہے گا۔ اسلئے ہمارے فنکاروں کو چاہئے کہ وہ مناسبتاً ترقی کے اسباب پیدا
 کریں اور اپنی جدت و ذہانت سے اس کو آگے بڑھانے کی کوشش کریں کہ یہ فن
 اور زیادہ عروج و کمال حاصل کرے مگر یہ اس کھوج میں اپنا قیمتی وقت ضائع کر
 رہے ہیں کہ پہلے سربنائے گئے یا شرتیاں۔ اور یہ ایسی ہی کھوج ہے کہ پہلے مرنے پیدا
 ہوئی یا انڈا۔ یا یہ ایسی ہی مثال ہے کہ کوئی تو چھکڑے سے ترقی کرتا ہوا ہوائی جہاز
 تک پہنچ گیا اور کوئی ابھی تک اسی کھوج میں لگا ہوا ہے کہ سب سے پہلے جو چھکڑا بن
 تھا اس کے پیچھے شیشم کے تھتھے یا آئینوس کے۔

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ دنیا میں اسی ملک و قوم اور اسی علم و فن کے ماہرین
 نے ترقی حاصل کی ہے جو دنیا کے بانی کے بہاؤ کی طرح نہ کبھی ٹھہرے اور نہ کبھی ایک
 لمحہ کے لئے سبھی پیچھے کی طرف مڑے۔ اور انہوں نے ہر آن اگلی منزل کی طرف سفر جاری
 رکھا اس لئے ہمارے محققین کا یہ قول حق بجانب ہے کہ قدیم ہندوستانی موسیقی کی
 مروجہ موسیقی کی موجودگی میں کھوج کرنا بالکل بے کار اور وقت ضائع کرنا ہے۔

پرانے گرنٹھوں کے متعلق محقق گرنٹھ کاروں کے اقوال مروجہ گرنٹھوں پر اقوال

مروجہ گرنٹھ ہندوت و شنونارائن بھجات کھنڈے :- سنگیت شاستر
 حصہ دوم میں لکھتے ہیں :-

۱۔ سام وید کے زمانہ میں سنگیت کی کیا صورت تھی۔ یہ میں نہیں بتا سوں گا کیونکہ
 یہ بتانے والا مجھے آج تک کوئی نہیں ملا۔

۲۔ سروں کے مقام سبھی گرنٹھ کاروں کے مت سے کیاں نہیں ہیں۔

۳۔ بھرت کیے۔ ایک تعین کرنے کا کام ہم اپنے ذمہ نہیں لیں گے۔ اس سے مشکلات پیدا ہوگی۔۔۔

ہم کیونکہ کسی نے لکھا ہے کہ بھرت تیسری صدی عیسوی میں ہوا تھا، مگر اس وقت راگ کا لفظ بھی نہیں تھا۔

۵۔ دوسری طرف کالی ناتھ کی ٹیکا میں راگ سرورپ کا بیان ہے اور وہ بھرت کا حوالہ دیتا ہے۔

۶۔ پھر یہ بھرت پہلے بھرت سے الگ ہونا چاہئے، یا یہ کہا جاسکتا ہے کہ بھرت خاندان یا گوت کا نام ہے۔

۷۔ ناروشنگا میں گرام کا خاص طور سے ذکر ہے۔ پھر یہ کونا نار د ہے اور کب ہم ہے۔ یہ سوال پیدا ہوں گے ان الجھنوں کی وجہ سے ہم کن نتیجوں پر پہنچ سکیں گے۔

۸۔ اس نے میرے خیال میں بھی مناسب ہے کہ جہاں اس طرح کے سوال پیدا ہوں ان کو دو دائروں کے فولی پر ہی چھوڑ دیں۔ ہم کو ہر وہیہ پن کا دعویٰ نہیں کرنا چاہئے۔
۹۔ ہمیں مشرقی سر کے متعلق واقفیت چاہئے، مگر اس میں بھی ان کی پڑتائی کے لفظ ہی ہمارے لئے مفید نہ ہوں گے۔

۱۰۔ دتا کر کی ٹیکا کو دیکھو تو دشا کس، سنگ، تزد، بھرت، کوہل وغیرہ کے مضامین ملیں گے۔ اگر ان کو گہری نظر سے دیکھو تو ساری پڑتائی بیکار ثابت ہوگی۔

۱۱۔ مشرقی سر کے بھید پر بھید لکھنے کا جو طریقہ سنکرت گرتھوں نے اختیار کیا ہے اسے دیکھ کر ہنسی آتی ہے۔ اس وقت وہ چلی گیا اب زمانہ دوسرا آگیا ہے اب ان کی سوچ بے کار باتوں کو عزت کی نظر سے نہیں دیکھیں گے۔

۱۲۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہی نہیں مان لینا چاہیے کہ یہ جکھار پاگل پن پہلے ہی تھا اور اس وقت نہیں ہے۔

۱۳۔ میرا خیال یہ ہے کہ ان پرانے گرنتھ کاروں کے سامنے پہلے ۲۲ شرتیاں قائم کرتا پھر ان پر سروں کے مقام قائم کرنے کا موقعہ کبھی نہیں آیا۔ تب جب جو کچھ سمجھ پڑا وہ اس نے کھد دیا۔

۱۴۔ کسی کسی نے اپنی پڑتائی میں ان کے خاص چیزوں کا ہی گول مال کر دیا۔

۱۵۔ ان پرانے پنڈتوں سے متاثر ہو کر ہی ہمارے دودوان کہیں کہیں ان پرانے لکھائیوں سے نئے نئے نکلانے ہوئے پائے جاتے ہیں۔

۱۶۔ مگر یہ کسی نے ثابت نہیں کیا کہ پرانے روپ بدل سات سروں کے مقام کوں سے ہیں اور اس پر سام گائیکوں کو بھی کچھ کہتے ہوئے نہیں بنتا۔

۱۷۔ گرختہ کاروں کا رونا ہمارے لئے کبھی مفید نہیں ہو گا۔ ہیں گرختہ کاروں کی برائی کرنا منظور نہیں۔ مگر ان کی تفریق کرنا بھی مشکل ہے۔

۱۸۔ ہیں اتنا کہنے پر اطمینان نہ ہو گا کہ بکرا چلایا تو اس سے ان دودوانوں نے گندہار کو ڈھونڈ لیا یا فلاں جاؤر سے فلاں سر نکالایا فلاں سر کا فلاں رنگ ہے وغیرہ۔

۱۹۔ اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اب کبھی ولے اب کبھی لے ہیں جو کہتے ہیں کہ ان باتوں میں بڑی گہرائی ہے۔ ہمارے گرختہ کار باہل نہیں تھے۔

۲۰۔ لیکن جب تک یہ سمجھا ہوا راز ان کہنے والوں کے کہنے کے مطابق ثابت اور ظاہر نہیں ہوتا۔ جب تک چاہے گرختہ کیجئے داؤں کو باہل نہ کہا جائے۔ مگر ان پر یقین رکھنے والے ضرور باہل کہے جاسکتے ہیں۔

(سب بات کھڑے سنگیت خاتم حصہ دوم)

پڑت دشوناراٹن سب بات کھڑے صاحب کا یہ معنوں بہت بڑا ہے اس میں سے ہم نے ایسے ٹکڑے چن لئے ہیں جن سے پورے معنوں پر روشنی پڑتی ہے۔ اس لئے اس معنوں پر ہم تبصرے کی ضرورت نہیں سمجھتے۔

چند مروجہ گرنٹھ اور ان کی تاریخ

نمبر شمار	نام گرنٹھ	سہ	نمبر شمار	نام گرنٹھ	سہ
۱	سنگیت رتناکر	۱۲۲۵ء	۱۹	سنگیت سدھار	۱۷۰۰ء
۲	سارنگ دھرم پتی	۱۳۰۰ء	۲۰	سنگیت چورنی	۱۷۰۰ء
۳	سنگیت سار	۱۳۲۰ء	۲۱	سنگیت درپن	۱۷۰۰ء
۴	بھرت سنگرہ	۱۴۰۰ء	۲۲	ہردے کوٹک	۱۷۰۰ء
۵	تال دیپکا	۱۴۲۶ء	۲۳	ہردے پرکاش	۱۷۰۰ء
۶	سنگیت چنٹا مئی	۱۵۰۰ء	۲۴	سنگیت سردائے درشتی	۱۷۰۰ء
۷	رتنا کلا دھمی تاک	۱۵۰۰ء	۲۵	ہردے پرکاش	۱۷۰۰ء
۸	مان کوتھل	۱۴۸۶ء	۲۶	شیو تورتناکر	آخر ۱۷۰۰ء
۹	راگ مالا	۱۶۰۰ء	۲۷	سنگیت پاریکھات	آخر ۱۷۰۰ء
۱۰	سنگیت سارامرت	۱۶۲۵ء	۲۸	سنگیت چنڈر	آخر ۱۷۰۰ء
۱۱	سنگیت سرددھر	۱۶۰۰ء	۲۹	سنگیت کرند	آخر ۱۷۰۰ء
۱۲	سنگیت سوربہ اورک	۱۶۰۰ء	۳۰	راگ تت دیودہ	آخر ۱۷۰۰ء
۱۳	بھرت شاستر گرنٹھ	۱۶۰۰ء	۳۱	نورس نامہ	۱۹۹۹ء
۱۴	سرمل کلا دھمی	۱۶۰۰ء	۳۲	مقدمہ سنر	۱۰۱۴ء
۱۵	گرنٹھ راگ مالا	۱۶۰۰ء	۳۳	راگ مدین	۱۷۶۰ء
۱۶	راگ منجری	۱۶۰۰ء	۳۴	اصول نغات	۱۸۱۲ء
۱۷	راگ دیودہ	۱۶۰۰ء	۳۵	الفبہ جلاس	عہد شاہ جہاں
۱۸	سنگیت چنڈریکا	۱۶۰۰ء	۳۶	نغات آصفی	۱۸۱۴ء

ان تذکرہ بالا تمام ہندوستانی مروجہ موسیقی کے مشہور اور مایہ ناز نگار تھیں

کی تاریخ اشاعت خود ہی اس بات کی شاہد ہے کہ تمام گرنتھ مسلم سلاطین کے دور حکومت میں لکھے گئے ہیں اور یہ سب اس دور کی یاد گاہ ہیں۔ اس لئے یہ کہنا بالکل غلط اور بے بنیاد ہے کہ مسلم دور حکومت میں موسیقی کی اشاعت بند کر دی گئی۔ یا یہ کہنا کہ موسیقی کی گردن مرعی کی گردن کی طرح مروڑ دی گئی بہت بڑی حق تلفی اور بے انصافی ہے کیونکہ موجودہ موسیقی کا علمی عملی تمام مایہ ناز سرمایہ اسی دور کے ہندو مسلم اتحاد و اتفاق اور مشترکہ کوششوں کا مرہون منت ہے۔

کرناٹکی موسیقی کی حقیقت

بعض حضرات یہ کہتے ہیں کہ شمالی ہند کی موسیقی پر ہی صرف مسلمانوں کی موسیقی کا اثر پڑا ہے۔ لیکن جنوبی ہند کی موسیقی یا دکھن پر مسلمانوں کی موسیقی کا کوئی اثر نہیں پڑا ہے اس لئے دراصل ہندوستان کی قدیم اور پرانی موسیقی کرناٹکی سنگیت ہے۔

اس لئے ہم مناسب سمجھتے ہیں اپنے محققین اور مستند گرنتھ کاروں کے اقوال کی روشنی میں کچھ کرناٹکی موسیقی کی تاریخی حقیقت پر بھی روشنی ڈالی جائے۔

کرناٹکی موسیقی کے متعلق محققین کی رائے

دکھشینی موسیقی :- پروفیسر سمبامورتی (شعبہ موسیقی یونیورسٹی مدراس) ہیں لکھتے ہیں :-

۱۔ ہندوستان ایک برصغیر ہے اور یہ امر اسکی عظمت کے عین مطابق ہے کہ یہاں شمالی موسیقی اور جنوبی موسیقی کے دو جدا جدا طریقوں کا ارتقاء ہوا۔ جنہیں ہم ہندوستانی موسیقی اور کرناٹکی موسیقی کہتے ہیں۔

۲۔ مگر ان دونوں ذیلی نظاموں کا چشمہ ایک ہے۔

۳۔ مگر یہ ایک بڑی دلچپ حقیقت ہے کہ اس طرح دو ذیلی نظاموں میں

تقسیم ہو جانے کے باوجود صدیوں تک موسیقی دانوں کی زبان پر کرناٹکی سنگیت اور ہندوستانی سنگیت کا نام نہیں صرف سنگیت کا نام رہا۔

۴۔ ۱۵۰۰ء پہلا موسیقی داں جس نے ان دو جدا گانہ دہانوں کا ذکر کیا ہے۔ ہری پال دیو (۱۳۱۲ء تا ۱۳۹۹ء) ہے جس کی تصنیف سدھاکر مین ہم ہندوستانی موسیقی اور کرناٹکی موسیقی کا ذکر پاتے ہیں۔

۵۔ جنہی ہند نے بڑے بڑے موسیقی کے ناظم اور لکش کار یا اہل کمال پیدا کئے۔ ۶۔ پندرہویں صدی کے ناظین یا ہرند لہداس جن کا دور ۱۴۶۶ء سے ۱۵۱۵ء تک تھا اور چھتہویں صدی میں ہوئے اور تیاگ راجہ جو ۱۶۶۶ء میں پیدا ہوئے اور ۱۷۱۵ء میں فوت ہوئے۔ یہ سب بڑے ناظین گزرے ہیں۔ جنہوں نے نہ صرف تعداد کے اعتبار سے ان گنت نئے تخلص کیے ہیں، بلکہ میاں کو بھی اتنا بلند کیا کہ لغتوں میں ترتیب و نظم کا فن ان کے شاہکاروں میں اپنے شباب پر نظر آتا ہے۔ (آجکل موسیقی نمبر ۱۶۵ء)

پروفیسر سمبھا مورتنے صاف طور پر اس کا اظہار کیا ہے کہ برصغیر کی تبصرہ :- وجہ سے ہندوستانی اور کرناٹکی موسیقی کہلائی گئی ورنہ دونوں کا چشمہ ایک۔

پروفیسر صاحب نے دہاں کے ماہرین فن کے حالات میں خود اس بات کی تصدیق کر دی ہے کہ ان کی تاریخ ۱۷۶۶ء سے شروع ہوتی ہے اس سے پہلے علاؤ الدین خلجی ۱۲۹۵ء سے ۱۳۱۵ء نے دیوگری کو فتح کر لیا تھا اور ۱۲۳۶ء میں محمد تغلق نے دیوگری کو راجدھانی بنالیا تھا اور بہت ماہرین موسیقی دہاں پہنچ چکے تھے اور ان کا اثر دہاں کی موسیقی پر پڑ چکا تھا۔



کرناٹکی موسیقی کے مشہور گرنٹھ

نمبر	نام گرنٹھ	نام مصنف	سن	نمبر	نام گرنٹھ	نام مصنف	سن
۱	شرمیل کاندھی راماتیا	۱۵۵۵ء	۵	۵	نگیت سدھاکر دھونانٹھ نایک	۱۵۵۵ء	۱
۲	ناگ دیبودھ سونٹھ	۱۶۰۹ء	۶	۶	نگرہ چرامنی گویندا چاریہ	۱۶۰۹ء	۲
۳	نگیت سارامت تلج ہاراج	۱۶۳۵ء	۷	۷	نگیت پرتھوی سبھارام دیگر	۱۶۳۵ء	۳
۴	چتر دھری پرکاش ویشاکھی	۱۶۳۵ء	۸	۸	احیام چاسوا می مدیر کی تصنیف	۱۶۳۵ء	۴

پروفیسر سبھامورتی صاحب نے ان مذکورہ بالا جن کرناٹکی گرنٹھوں کا نام دیا ہے ان کی تاریخ ۱۵۵۵ء سے شروع ہوتی ہے اور ان کی تاریخ خود اس بات کی شاہد ہے کہ یہ ہندوستانی گرنٹھوں کے بعد کھمبے گئے اور ہندوستانی گرنٹھوں سے ماخوذ ہیں۔

دوسرے یہ گرنٹھ مغلیہ دور کی یادگار ہیں جبکہ ہندوستانی موسیقی کی دھاریں ملک کے چاروں طرف پہنچ رہی تھیں۔ اس لئے از بھارت کے ماہرین فن کا یہ قول حق بجانب معلوم ہوتا ہے کہ کرناٹکی موسیقی کے تمام گرنٹھ از بھارت کے گرنٹھوں کے بعد کھمبے گئے ہیں۔ اس لئے یہ سب از بھارت کے گرنٹھوں سے ماخوذ ہیں اس لئے جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہندوستان کی اصلی اور قدیم موسیقی کرناٹکی موسیقی ہے وہ صرف خوش فہمی جلتا ہیں ان کو ان تاریخی حقیقتوں پر پردہ نہ ڈالنا چاہئے۔

کرناٹکی موسیقی پر محقق گرنٹھ کاروں کی رائے

کرناٹکی سنگیت :- پنڈت بھات کھنڈے (نگیت پڑھتوں کا تلنگا دھین) میں لکھتے ہیں۔

۱۔ دکھنن شگیت کاروں کا یہ کہنا ہے کہ انہوں نے اپنی شگیت پدھتی کو پراچین
عرتھوں سے اصلی روپ میں ملایا رکھا ہے۔

۲۔ میں نہیں سمجھتا کہ وہ کس طرح دعویٰ کرتے ہیں کہ ہم بھی سارنگ دیو کا

شگیت گاتے ہیں۔
۳۔ کیونکہ مجھے یہ یقین ہے کہ ان کے شگیت کی مسلسل تاریخ تین یا چار صدی

کی ہے۔
۴۔ شگیت رتنا کر کے ادھر پر کالی ناتھ کے متغیرے کو بھڑکھڑا کر ہمارے پاس کوئی
سچی ایسا دوسرا گرتھ نہیں ہے جس کے ذریعہ ہم رتنا کر اور سرملی کلاندھی کے بیچ کے زمانہ
کے شگیت کے بارے میں کچھ جان سکیں۔ اس لئے اس زمانہ کے متعلق کچھ ٹھیک طرح
نہیں کہا جاسکتا۔

۵۔ وینکٹ کشی کا قول ہے کہ دکھنن میں بارہ سروں کی پدھتی کو پورے
روپ سے انہوں نے سچی ظاہر روپ سے روانہ دیا ہے۔

۶۔ ان کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ راگوں کی پیدائش کے لئے بہتر میں مٹاٹھ
کی اختراع کرنے والے بھی وہی ہیں۔ (شگیت پدھتیوں کا ملنا تنکا دھین) حت
ہنڈت بھات کھنڈے صاحب نے ان چند جملوں میں اس بات کی وضاحت
تبصرہ ۱۔ کر دی ہے کہ کرناٹکی شگیت کی عمر تین چار سو سال سے زیادہ کی نہیں۔

اور یہ بھی بتایا ہے کہ قدیم موسیقی اور وید کال کی موسیقی کا قوت کر ہی کیا ہے
بلکہ شگیت رتنا کر (جو ۱۲۱۱ء سے ۱۲۲۱ء تک لکھا گیا) اور میل کلاندھی (جو ۱۲۲۱ء
میں لکھا گیا) کے بیچ کے زمانہ کا بھی کرناٹکی کی شگیت کا کوئی گرتھ نہیں ہے۔

ہنڈت بھات کھنڈے نے وینکٹ کشی کے گرتھ چتر ڈنڈی پر کاش پر تبصرہ
کرتے ہوئے وینکٹ کشی کے ہی قول سے یہ بھی ثابت کر دیا ہے کہ خود وینکٹ کشی کا
یہ دعویٰ ہے کہ وینکٹ کشی سے پہلے دکھنن میں نہ بارہ سروں کا اصول تھا اور
نہ مٹاٹھوں کا روانہ تھا۔

آج کل کر ہنڈت بھات کھنڈے صاحب ہنڈت سوناٹھ کے گرتھ راگ
دیوہوہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

۱۔ کتاب کو دھیان سے دیکھنے پر طالبانِ فن یہ بات آسانی سے معلوم کر سکیں گے کہ مصنف (سونا تھ) اپنی عمر کے کسی زمانہ میں ازکھات کے شگیت کلا کاروں کی صحبت میں رہا ہو گا۔ سونا تھ کے شدہ اور درکت سروں کو دیکھنے سے یہ صاف ظاہر ہو جائے گا۔

۲۔ راگوں کے نام اور ان کے اصول اس بات کی پختگی اور کھجی کر دیں گے کہ راگوں کے حال میں طالبانِ فن حسینی۔ نوروز۔ زلیف۔ عراق۔ اور فارسی کے کچھ راگوں کو صاف طور سے پائیں گے (شگیت بدھتیوں کا تلتا تک ادھین) تبصرہ :- ظاہر ہے کہ دکھشن کے گرنہ کاروں نے دکھشنی شگیت کے گرنہ بھی ہندوستان کے ماہرینِ فن کی صحبت کے اثر سے کھسے ہیں۔

اور ان گرتوں میں عربی و عجمی موسیقی کے راگوں کا اصلی ناموں کے ساتھ ہونا اس بات کا کھلا ثبوت ہے کہ جس طرح ہندوستانی مروجہ موسیقی عربی و عجمی موسیقی سے ماخوذ ہے اسی طرح کرناٹکی موسیقی بھی اس کے اثر سے خالی نہیں ہے۔
مولانا نیاز فتحپوری سندھوئی
کرناٹکی کا نام عربی آہنگ معلوم ہوتا ہے :- کپورل میں مسلمانوں کا حصہ میں لکھتے ہیں۔

۱۔ مسلمانوں نے یہاں (ہندوستان) کی موسیقی پر دو مختلف سمتوں سے دو مختلف اثر ڈالے سب سے پہلا افواجی ہند میں سواحلِ مالابار پر پڑا۔ جہاں سلسلہ تجارت بہت سے عربی خاندان آباد ہو گئے تھے اور اب بھی آباد ہیں۔
۲۔ یہ جماعت یہاں آکر مقامی ہندوؤں سے اس قدر گھل جلی گئی کہ اگر انہیں ہندو کہا جائے تو غلط نہ ہو گا۔

۳۔ اور ان کی موسیقی کا جزوی ہند کی موسیقی پر اتنا گہرا اثر پڑا کہ کرناٹک گانوں کا انداز اپنے لب و لہجہ کے لحاظ سے بالکل عربی آہنگ معلوم ہوتا ہے۔
(نیا دنیا ۱۵ اکتوبر ۱۹۵۹ء)

اسی طرح اور بہت سے محققین اور مصنفین نے بھی اس حقیقت کا اظہار کیا

کہ جس طرح مردم موسیقی ہندو عربی بھی موسیقی سے متاثر ہے اسی طرح کرناٹکی موسیقی بھی اس کی مرہون منت ہے۔

کرناٹکی موسیقی کے ٹھاٹھ یا میل پدھتی پر محققین کی رائے

اس سوال کے جواب میں کیا دس ٹھاٹھوں والی پدھتی دکشن
دکشن کے بہتر میل ہے۔ کے بہتر میل کرناٹوں کی پدھتی سے لی گئی ہے؟ اس کے
جواب میں اجاریہ برہمپتی رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۶ء میں کہتے ہیں۔

۱۔ حقیقت میں یہ پدھتی غیر ملکی ہے۔

۲۔ ایران میں اسے اصول مقام کیا جاتا ہے۔

۳۔ لوچن نے مقام کا ترجمہ کر کے سنتان یا سنتھتی پدھی میں راگوں کا
درمیکرن (تقسیم) کیا۔

۴۔ اتر کے بین کاروں میں اسے ”ٹھاٹھ“ کہا گیا۔

۵۔ چودھویں صدی عیسوی میں ٹھاٹھ اتر سے دکشن پہنچا اور میل کہلایا۔

۶۔ بہتر میل کرناٹوں (جو دکشن میں بہتر میل کے نام سے مشہور ہیں) کی پیدا
کی حقیقت غیر ملکی مقام پدھتی میں ہے۔

۷۔ انیسویں صدی عیسوی کے ایک اور دو گرتھ میں دسوں ٹھاٹھوں کے نقشے
اور ان سے وابستہ راگوں کے نام دئے گئے ہیں۔

برہمپتی صاحب نے ان چند جملوں میں اس حقیقت پر روشنی ڈالی ہے کہ
تنبصرہ ۱۔ ہندوستان کی ٹھاٹھ پدھتی اور دکشن کی میل پدھتی دونوں ایک ہی
اصول کی پابند ہیں اسی کو ہندوستان میں ٹھاٹھ اور دکشن میں میل کہا گیا۔

برہمپتی صاحب نے یہ بھی صاف طور سے ظاہر کر دیا کہ یہ پدھتی غیر ملکی ہے یعنی
ایران سے ہندوستان میں آئی ہے اور ایرانی موسیقی میں اس کو مقام پدھتی کہتے ہیں۔

رسالہ سنگیت فروری ۱۹۶۶ء میں حضرت امیر خسروؒ کے حال میں برہمپتی صاحب
نے ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ:-

اصول مقام ایران کے لئے بھی بیرونی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہندوستان کے لئے گو وہ ایران کی دین ہے۔

اس جگہ میں برہمنی صاحب نے اس حقیقت کا انکشاف فرمایا ہے کہ ایران میں یہ عرب سے آیا ہے کیونکہ اصول مقام عربی موسیقی کا اصول ہے جس پر عربی موسیقی کی بنیاد رکھی گئی ہے۔

مسلمان ماہرین فن کی ہندوستان میں آمد کے متعلق چند اقوال

مسلمان ماہرین موسیقی :- ۱۔ کے اقوال حسب ذیل ہیں۔
کی ہندوستان میں آمد کے متعلق محققین گزشتہ کال

ہند میں عربی ماہرین موسیقی کی آمد :- (رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء میں)
سے ایک مضمون میں پروفیسر بی لال گپت لکھتے ہیں۔
(خیال کا دلی گھرانہ) کے عنوان

۱۔ جب محمد بن قاسم نے (۶۳۶ء مطابق ۶۵۲ء) بھارت پر قبضہ کیا جو اپنے
ساتھ ماہرین موسیقی بھی لایا تھا۔

۲۔ قاسم کے لوٹ جانے کے بعد یہ ماہرین موسیقی بھارت میں رہ گئے۔

(رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء)

پروفیسر دست لکھتے ہیں۔

موسیقی میں ردوبدل :- ۱۔ مسلمانوں کا بھارت میں آنا گیا رہوں

صدی میں ہوا۔

اس زمانے میں بھارتیہ سنگیت میں ردوبدل ہوا۔ (سنگیت و شمار)

(پروفیسر دست صاحب نے دراصل یہ تاریخ محمود غزنوی کی لکھی ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ مسلمان ہندوستان میں محمد بن قاسم سے بھی بہت پہلے آچکے تھے

جیسا تاریخ سے ثابت ہے)

ہند میں سب سے پہلے مسلمانوں کی آمد :- مکمل تاریخ اسلام میں مفتی شریعت علی
نہی نے لکھا ہے۔

۱۔ ہندوستانی اور یورپین مورخین ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بارے میں کہتے ہیں کہ ہندوستان میں مسلمان سب سے پہلے فاتح سندھ محمد بن قاسم کے ساتھ ۱۹۱ھ (۸۱۰ء) میں آئے تھے۔

۲۔ لیکن اس سے بالکل مختلف ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ مسلمان محمد بن قاسم سے بہت پہلے حضرت رسول صلی اللہ علیہ وسلم کے زمانہ حیات میں ہندوستان آچکے تھے اور اس ملک میں آباد ہو چکے تھے (مکمل تاریخ اسلام)

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ عربی موسیقی اور عربی ماہرین موسیقی میراثی :- اس کے اصول و قواعد حضرت امیر خسروؒ سے تقریباً چار سو برس پہلے ان عربی ماہرین موسیقی کے ساتھ ہندوستان میں آچکے تھے جو آجکے اپنے اسی عربی لقب میراثی کے نام سے پکارتے جاتے ہیں۔

میراثی عربی قریشی ہیں :- میراثی جن میں فن موسیقی ورثہ کے طور پر سینے سے لپیٹے ہوئے دراصل آج تک چلا آ رہا ہے وہ عربی قریشی ہونے کا ثبوت (۱) تاریخ القریش (۲) تاریخ اُمیہ قریش (۳) تاریخ میراثی (۴) تاریخ رد الزام وغیرہ نے مدلل دلائل کے ساتھ پیش کیا ہے۔

حضرت امیر فخر بن عمرؒ عربی قریشی :- حضرت فخر بن عمرؒ کا شجرہ نسب حضرت میر عکاشہؒ بن حصن قریشیؒ سے ہے جو محمد بن قاسم کے ساتھ ۱۹۱ھ مطابق ۸۱۰ء میں سندھ میں آئے۔ جس کو تقسیم وراثت کا عہدہ اور ابو الاصلاح (درستی کرنے والا باپ) کا خطاب دیا گیا۔ اور تقسیم وراثت کے عہدے کے باعث ان کو اداران کی اولاد کو میراثی کہا گیا۔ (تاریخ القریش) اسی طرح اس قوم میراثی کے عربی قریشی ہونے کی تصدیق بہت سے محققین مصنفین نے اپنے اپنے تحقیقاتی بیان میں کی ہے اور گورنمنٹ آف انڈیا کی سرکاری تحقیقاتی رپورٹوں سے بھی اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے جیسا تاریخ القریش نے لکھا ہے۔

سر ڈنزل ایلیسن صاحب بہادر کے سی ایس آئی نعلت گورنر پنجاب

رپورٹ پنجاب کاسٹس بزبان انگلش کے تحت ۵۶ پر لکھتے ہیں:-

MIRASI IS THE MUSALMAN AND ARBIC NAME.

۱۔ میراثی نام کے تمام مسلمان ہیں اور ان کا نام ہے عربی الاصل۔

سر میکلیگن سابق گورنر پنجاب:- اپنا رپورٹ بزبان انگریزی میں لکھتے ہیں:-

MIRASI IS THE MUSALMAN AND ARBIC NAME OF THE CAST.

میراثی نام مسلمان ہیں اور یہ نام ہے عربی اس ذات کا۔

مسٹر ایچ۔ اے روز صاحب بہادر:- اگلا سری آف دی پنجاب جلد سوم میں میراثی لفظ کی تشریح میں لکھا ہے:- میراثی عربی لفظ ہے جس کے معنی ورثہ ہے:-

MIRASI GENIALO GIST ARBIC MIRAS.

اگلا سری آف دی پنجاب:- جلد سوم کے تحت پر مسٹر ایچ۔ اے روز صاحب لفظ میر کی تشریح کرتے ہوئے لفظ میر کے متعلق لکھتے ہیں:-

MIR A CHIEF TITAL GIVE TO SAYYAD AND ALSO MIRASIS.

میر ایک بہت بڑا خطاب ہے جو سیدوں اور تمام میراثیوں کو دیا جاتا ہے۔

لفظ میر میر:- مولانا شہزادہ آزاد سمبڑیا لوی لکھتے ہیں:-

میراثیوں کو میر اور صوفیائے کرام کو میر کہتے ہیں اور چونکہ میراثیوں کے مودت اعلیٰ حضرت امیر خزان عمر عربی قریشی ^{۱۱۸۰} میں محمد بن قاسم کے عہد میں ہندوستان آئے اور ان کے بعد حضرت خواجہ حسین الدین چشتی گجہری اور دیگر صوفیائے عظام ہند میں آئے اس لئے لفظ میر لفظ میر سے پہلے بولا جانے لگا۔

قوم میر منگ کی حقیقت:- لفظ میر منگ کی تشریح میں تاریخ القریش نے لکھا ہے:-

حقیقت یہ ہے کہ میراثی صحیح نسب عربی قریشی ہیں اس لئے میر عالم، میر زادہ میر صاحب اور میر جی کے اعلیٰ القابوں سے اس قوم کے افراد کو آج تک پکارا جاتا ہے۔ اس قوم نے ہندوستان میں تبلیغ کے فرائض بھی انجام دیئے ہیں جسکی زندہ مثال یہ ہے کہ آج تک ایک قوم میرنگ (میراثیوں سے مانگنے والے) کے نام سے موجود ہے، یہ قوم راجپوت نسل سے ہے۔ جب یہ قوم میراثیوں کی تبلیغ سے مشرف باسلام ہوئی تو اس قوم نے اس سعادت کو حاصل کرنے کے صلے میں اپنے حسن عقیدت سے ان کی خدمت کرنا اپنا فرض اولیں سمجھ لیا اور مرث ان سے مانگ کر کھانا اپنا شمار سمجھ لیا۔ اور اس کام کو اپنی سعادت اور ان کی عنایت کا بلا سمجھ کر اپنا نصب العین اور دستور العمل بنا لیا اور آج تک اس پوری قوم کے لوگ اپنے اس عقیدے پر قائم ہیں۔ کہ کوئی کام یا پیشہ نہیں کرتے اور سوائے میراثیوں کے کسی دوسری قوم سے ایک پیسہ بھی نہیں لیتے۔ ان لوگوں کو میراثیوں کے شجرہ نسب زبانی حفظ ہوتے ہیں جن کو یہ بیاہ شادیوں کے موقعوں پر پڑھتے ہیں اور غریب سے غریب میراثی بھی اپنی حیثیت سے زیادہ ان کو انعام و اکرام دینا اور ان کی ضروریات زندگی کو پورا کرنا اپنا فرض اولیں سمجھتا ہے اور یہ آج تک اپنے اسی قدیمی میرنگ نام سے پکارے جاتے ہیں اور اپنے اس کام کو باوجود فقر و عزت سمجھتے ہیں۔ (تاریخ القریش)

۱۹۳۹ء میں جب والد صاحب قبلہ (رحمہ اللہ) موسیقی ایک چشم دید واقعہ۔ غلام محمد خاں الحروف استاد متن خاں صاحب (موجودہ شریار) جبار نے قلعہ بیارہہ کر بلا لہ سے دہلی آکر عظیم ہوئے تو میرنگ قوم کا ایک شخص خدمت میں حاضر ہوا۔ اس کا فن کاروں کے ساتھ حسن عقیدہ یہ تھا کہ جس بڑے فنکار کے پاس جاتا تو بجائے ساری کے پیدل سفر کرتا تھا اس لئے لوگوں نے اس کا پیدل خاں ہی نام رکھ دیا تھا۔

پیدل خاں نے بتایا تھا کہ کلکتہ سے پیدل سفر کر کے خالص صاحب کے دیدار کرنے آیا ہوں۔ والد صاحب نے ہم کو ان کی اچھی طرح خطرات کرنے کا حکم دیا۔ پیدل خاں

بہت اچھا لگاتے تھے۔ ایک دن انہوں نے والد صاحب قبلہ کو اپنا کانٹا لایا ہم انکا گانا سن کر بہت خوش ہوئے اور ہم نے ان سے کہا کہ بھائی پیدل خاں آپ بہت اچھا لگاتے ہیں۔ پھر آپ میوزک کانفرنسوں اور ریڈیو وغیرہ میں کیوں نہیں گاتے تاکہ ملک و متحول آمدنی ہونے لگے اور تمہارے اور تمہارے بال بچوں کے لیے اچھی سہولیت پیدا ہو جائے۔ ہمارے یہ لفظ سن کر پیدل خاں کا چہرہ غصہ سے سرخ ہو گیا اور انہوں نے کہا عترم خالص صاحب آپ ہمارے بزرگ زادے ہیں۔ اس لئے آپ کی شان میں کس طرح کی گستاخی نہیں کر سکتا۔ اگر یہ لفظ کوئی اور کہتا تو خدا جانتے میں کیا کرتا۔ اس لیے آپ کو کچھ اور تو نہیں کہہ سکتا۔ صرف آپ کو ایک شکر سنا تا ہوں۔ یہ کہہ کر انہوں نے عجب جذبات کے ساتھ یہ شعر پڑھا ہے

ہو ہا ہوں پر لگا ہوا پار اس کے سنگ ہوں

یہ فخر کم نہیں ہے کہ میں میر سنگ ہوں

والد قبلہ نے مجھ سے فرمایا کہ تم نے ان کے عقیدے کی توہین اور ان کی دل شکنی کی ہے اس لئے اُن سے معافی مانگو اور ایک دو سالہ پر روپیہ رکھ کر ان کی نذر کر دو۔ ہم نے وہ چیزیں ان کی نذر کیں اور ان سے کہا کہ آپ مجھے معاف کریں مجھے آپ کے اس حسن عقیدت کی خبر نہیں تھی۔

انہوں نے معاف کر کے کہا کہ آئندہ آپ خیال رکھیں کہ کسی میر سنگ کو ایسا لفظ نہ کہیں کیونکہ آپ کو ان کے جذبات اور حسن عقیدت کا علم نہیں ہے۔ پھر انہوں نے والد قبلہ سے عرض کیا میرے آنے کا مقصد یہ ہے کہ آپ مجھے کوئی خطاب عطا فرمادیں۔ والد قبلہ نے ہم سے فرمایا کہ ان کے لئے کوئی خطاب تجویز کر دو۔ ہم نے عرض کیا کہ انہوں نے اتنے لمبے لمبے سفر کئے ہیں کہ ان کا نام ہی پیدل خاں مشہور ہو گیا ہے۔ آپ انکو نقادہ نہ کا خطاب عطا فرمادیں گے۔ والد قبلہ مسکرائے اور پیدل خاں کو یہ خطاب بہت پسند آیا۔ انہوں نے والد صاحب قبلہ سے عرض کیا یہ خطاب آپ اپنے ہاتھ سے لکھ کر مجھے عطا فرمادیں۔ والد قبلہ نے وہ خطاب لپٹ دست مبارک سے لکھ کر محو کپڑوں اور نقد روپوں کے ساتھ ان کو عطا فرمایا اور وہ خوش ہو کر رخصت ہوئے۔

انھوں نے عربی موسیقی جن عربی الاصل میراثیوں کے ساتھ ہندو

میں آجکی تھی اور میر کا مذہب یعنی (رگائے والے) کے ساتھ بہت پرانا ہے جس کا ثبوت
 میں اس کتاب زبور میں بھی ملتا ہے۔ جو حضرت داؤد علیہ السلام پر نازل ہوئی تھی۔
 کے پانچ حصہ اور ایک سو پچاس ابواب ہیں اور یہ ساری کتاب نظم
 نہ ہو رہی ہے۔ اسی لئے زبور کو مزامیر داؤد یا داؤد کے گیت بھی کہتے ہیں
 زبور کا تقریباً ہر باب ایک گیت پر مشتمل ہے اور اس کی عبرانی (عنوان) غنائی
 اثبات پر ہے۔ اور اکثر ابواب کا آغاز میر معنی کے لفظ سے ہوتا ہے۔ مثلاً۔
 باب ۱۔ میر معنی ہے۔ تاردار سازوں کے ساتھ داؤد کا مزبور۔
 باب ۲۔ میر معنی ہے۔ بانسلیوں کے ساتھ داؤد کا مزبور۔

باب ۳۔ میر معنی ہے۔ تاردار سازوں کے ساتھ شہینیت کے سر پر داؤد کا مزبور
 کتاب اسی عنوان سے شروع ہوتے ہیں۔

الغرض اس طرح بہت سے باب میر معنی کے لفظ سے ہی شروع ہوتے ہیں جو اس
 بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ میر کا لفظ معنی (رگائے والے) کے ساتھ بہت پرانا ہے لیکن
 کہتے ہیں کہ اس عربی اصل قوم کو خان یا خانصاحب۔

در اصل عربی قریشی قوم کے ساتھ لفظ خاں یا خاںصاحب سلاطین
لفظ خان کے درباری اعزازی خطاب کی یادگار ہے جو اس خاندان میں
 نسل در نسل در شہ کے طور پر پہنچا آ رہا ہے۔

جو محمد تغلق ۳۲۵ھ سے ۳۵۱ھ
عربی سیاح ابن بطوطہ کا قول۔ (تغلق) کے عرصہ میں دلی آیا تھا اپنے
 سفر نامہ میں لکھتا ہے کہ خاں محمد تغلق کے دربار کا سب سے اعلیٰ معزز خطاب ہے۔
 جس سے ثابت ہوا کہ اس خاندان کے بزرگوں کے نام کے ساتھ لفظ میر
 عربی شرافت و عظمت کی نشانی ہے اور لفظ خاں سلاطین ہند کے درباری
 اعزازی خطاب کی یادگار ہے اور اسی تاریخی عزت و عظمت کی بدولت ہی اس
 قوم کے چھوٹے بچے کو بھی داد کہا جاتا ہے۔ اور اسی خاندانی عزت و وقار کی
 بدولت اس قوم کے جاہل و ان پرستہ فرد کو بھی۔ میر عالم۔ میر صاحب۔ میر جی۔ میر زاد
 اور خاںصاحب جیسے معزز القابوں سے آج تک پکارا جاتا ہے۔

راوی میراثی عربی الفاظ ہیں:۔ میں کہتے ہیں۔

۱۔ راوی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی آج وراثت کرنا والا، پانچ عربوں میں دستور تھا کہ ہر قبیلہ اپنا شجرہ نسب یاد رکھتے اور نژادی دیباہ شادی کے موقعوں پر دہرانے کے لئے مقرر کرنا تھا اور وہ شخص راوی قبیلہ کہلاتا تھا۔ آج کل بھی یہی راوی جن کو اب عربی زبان کے لفظ میراثی سے پہچاننا ہے۔ وہ آج کل بھی دیباہ شادی کے موقعوں پر شجرہ خوانی کا کام کرتے ہیں۔

۲۔ قریش سے فن نسابی منسوب ہے۔ تاریخ اقریش یہ کہتے ہیں۔
۱۔ عرب میں فن نسابی اتنا اعلیٰ شمار کیا جاتا تھا کہ بڑے بڑے امرائے قریش کے نام کے ساتھ اس فن نسابی کو منسوب کیا جاتا ہے۔

حضرت ابو بکرؓ بڑے نسب تھے۔ صدیقؓ کے متعلق لکھا ہے۔
۱۔ حضرت ابو بکر صدیقؓ عرب کے بالعموم اور قریش کے بالخصوص نسبوں سے خوب واقف تھے۔ جیر بن مطعم جو نسب قریش اور نسب عرب کے بہت بڑے ماہر تھے، فرماتے ہیں کہ میں نے یہ علم حضرت ابو بکر صدیقؓ سے سیکھا۔ جو عرب سے سب سے بڑے نسب تھے۔ (تاریخ الخلفاء)

۲۔ حافظ ذہبی نے حضرت ابو بکر صدیقؓ کا اسم مبارک علم نسب کے ماہرین میں لکھا ہے۔

۳۔ نسب عرب میں بنی ہاشم تو ایسے ہیں کہ بڑے بڑے خاصین کا ہاتھ کوتاہ ہوا۔

۴۔ حیات کے زمانہ میں حضرت عمر فاروقؓ کے خاندان کے ساتھ سفارت متعلق تھی، یعنی جب کبھی تفاخر نسب کے اظہار کی ضرورت لاحق ہوتی تھی تو آپ کے ہاں بزرگ اس کام کے لئے روانہ کئے جاتے تھے۔ (تاریخ الخلفاء)

۵۔ عقیل بن ابوطالب، محترمہ بن نوفل، جیر بن مطعم سب علم نسب کے ماہرین

میں شمار کئے جاتے تھے۔
 ۶۔ ۱۸۷۵ء میں معتقد نے اپنی قلمرو میں یہ احکام جاری کئے تھے کہ وہی الارحام
 کو بھی میراث دی جائے اور دختر میراث از سر نو قائم کئے جائیں۔
 ۷۔ بقول صوبی خلیفہ منصور اپنے زمانے کا سب سے بڑا محدث اور ناب
 تھا اُس نے یہ دواؤں علم حاصل کرنے میں بڑی کوشش کی تھی۔ (تاریخ الخلفاء)
 محمد بن قاسم کے ساتھ عربی میراثی آئے ہر کے متعلق سرکاری ذمہ دار
 محکمہ انفارمیشن بیورو نے اپنی رپورٹ اچھوت قوم کے صفحہ ۴۴ پر یہ تحقیق درج
 کی ہے۔

امیرایشوں کے اصل نسب کے متعلق سر ڈنزل اٹکین وغیرہ کی تحقیق پر
 غور کرنے سے جو نتیجہ ہم پیدا کر سکتے ہیں وہ یہ ہے کہ
 سہ ماہ میں عربوں کے ایام حکومت میں اس قوم کے اپنے رسوم کے مطابق
 خود عربوں کا ہی ایک عہدہ ایسا تھا جس کا کام مختلف قبائل کے نسبوں کا بیان کرنا
 تھا۔ چونکہ اس وقت فن تحریر و کتابت اس قدر وسیع نہ تھا کہ حکومت جاہلدادوں
 اور دیگر حقوق وراثت کے مستندوں کے فیصلہ کے لئے کوئی رجسٹر وغیرہ رکھتی۔ اسلئے
 اپنی قدیم رسم و رواج کے مطابق جس طرح اپنے ملک یعنی عرب میں ہر قبیلہ کے ساتھ
 وہ ایک راوی رکھتے تھے انہوں نے یہاں بھی میراث کے متعلق جو سجرہ نسب یاد رکھنے
 کا ضروری کام تھا ان لوگوں کے سپرد کر دیا۔ اور عرب اپنے عربی میراثیوں کو نئے
 دہنوں میں ساتھ اپنے آئے۔

میراثیوں کا کام تقسیم وراثت تھا۔ یہاں درکنش بند و بست ۱۶۶۹ء دہشتی
 ابن چند صاحب اکڑا السنہ ۱۶۷۰ء درکنش بند و بست ضلع یا لکھنؤ صاحب اکڑا سنہ ۱۶۷۱ء
 جزل ساڈر اس صاحب ہمارم بند و بست ۱۶۷۵ء اپنی رپورٹ بند و بست ضلع
 یا لکھنؤ باب ۱ قوم متفرق صفحہ ۵۶ نمبر ۵۶ پر لکھتے ہیں۔

۱۔ میراثی لوگ پیشہ کرسی خوانی اقوام قدیم کا رکھتے ہیں۔ زبانی انکو کرسی نامہ

یاد رہتا ہے چونکہ یہ کام انکی ارث وراثہ میں آ گیا ہے۔ اس باعث انکو میراثی کہتے ہیں۔

تاریخ القریش نے لکھا ہے۔

میراثیوں کے مورث اعلیٰ کا شجرہ نسب :- ۱۔ میراثیوں کے مورث اعلیٰ حضرت غزبن عمر محمد بن قاسم فاتح سندھ کے ساتھ ہند میں آئے اور انکو انساب کی ترتیب دینے کا عہدہ اور ابوالصلاح (درستی کرنے والا باپ) کا خطاب دیا گیا۔ ابوالصلاح بگڑ کر بوصلہ اور بوصلہ بگڑ کر بوسلا ہو گیا۔ (میراثیوں کی ایک عادت آج تک اس نام سے مشہور ہے)

حضرت غزبن عمر حضرت میر عکاشہ بن محسن کی اولاد میں تھے جو جلیل القدر شجرہ ۱۔ صحابی تھے اور قریش کے بنو اسد قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ اور آپ کا شجرہ نسب چند پشتوں کے بعد سرکارِ مدینہ جہاں سردر کائنات کے شجرہ اقدس سے مل جاتا ہے۔ ۲۔ میر عکاشہ بن محسن بن جرنان بن قیس بن مرہ بن کثیر بن غنم بن دلال بن اسد بن خزیم۔ (کتاب رحمت اللعالمین و تاریخ القریش)

۳۔ خزیم سے حضورِ سرور کائنات کا اور میر عکاشہ کا شجرہ نسب مل کر حضرت آدم تک گیاں چلا جاتا ہے۔ حضرت میر عکاشہ کی چند خصوصیات یہ ہیں۔ ۱۔ سر یہ عکاشہ بن محسن (جس میں حضور حضرت میر عکاشہ کی فضیلت :- سردر کائنات نے آپ کو سردار بنا کر بھیجا تھا۔

۲۔ مہرِ نبوت کے چومنے کا واقعہ آپ سے ہی منسوب ہے اور آپ کو یہ شرف حاصل ہوا۔

۳۔ غزوہ بدر میں آپ کی شمشیر کے ٹکڑے اڑ گئے، حضور نے آپ کا جوش دیکھ کر ایک کھجور کی چھڑی آپ کو دی جس نے شمشیر کا کام دیا۔ ۴۔ منہ میں بنو اسد کی سرکوبی پر مامور ہوئے۔

۵۔ آنحضرت کے ہمراہ دیگر غزوات میں شرکت کا شرف حاصل ہوا۔

۶۔ صحین میں حضرت عباس کی روایت سے ثابت ہے کہ حضورِ سرور کائنات نے زندگی میں ہی آپ کو جنت کی بشارت دیدی تھی، وغیرہ وغیرہ۔

حضرت میر عکاشہ کی شہادت :- جب حضرت خالد بن ولیدؓ طلحہ کی بیخ کنی کی خدمت پر مامور ہوئے تو آپؓ طلحہ کی خدمت انجام دے رہے تھے۔ اتفاق کی بات ہے کہ آپؓ کی مدبھیڑ خود طلحہ اور اس کے بھائی سلمہ سے ہو گئی۔ طلحہ نے آپؓ پر حملہ کیا آپؓ نے اسے مار ہی لیا تھا کہ اس کی امداد کے لئے اس کے چچے برسلمہ پہنچ گیا۔ اور دونوں نے مل کر آپؓ کو شہید کر دیا۔ حضرت خالد موقع پر بیٹو غلے تو دیکھا کہ آپؓ کے زخم خوناک میں اور جسم پھلنی مہا بڑا ہے۔ اسی خون آلود پہ اس کے ساتھ ہی اس جوہر گراں مایہ کو سپرد خاک کیا۔ آپؓ جلیل القدر صحابہ میں تھے اور تمام مسلمان آپؓ کو عزت کی نظر سے دیکھتے تھے۔
(حالات صد صحابہ ص ۲۴۳)

۴۲ سال کی عمر میں بعد خلافت صدیق مرتدین کے ہاتھ سے شہید ہوئے۔
(کتاب رحمتہ العالمین حصہ دوم ص ۲۵۳)
محققین میراثی ماہرین موسیقی کی جو تاریخ بیان کی ہے اس سے محض تبصرہ :- حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔
۱۔ سب سے پہلے ان ہی ماہرین موسیقی کی بدولت عربی موسیقی ہندوستان میں آئی۔

۲۔ مروج ہندوستانی موسیقی اسی عربی قوم کی کوششوں اور جدوجہد کا مرہون منت ہے۔
۳۔ آج تک اسی قوم میں موسیقی کے بڑے بڑے ماہرین اور جوئی کے جنم دہ ہوئے۔

۴۔ آج بھی فن موسیقی اسی قوم کی میراث مانا جاتا ہے۔
۵۔ ان تاریخی اور تحقیقاتی اقوال میں ان لوگوں کے لئے بھی بہت بڑا سبق ہے جو اس قوم کے بعض افراد کے بہت افعال کی وجہ سے تمام قوم کو برا سمجھتے ہیں۔
یہ حقیقت نا آشنا ہیں ۵۹ بہت بڑی تاریخی غلطی کا شکار ہیں۔
۶۔ ہمیں ان میراثیوں کیلئے بھی بہت بڑا درس عبرت ہے جو ایسے افعال کام کرتے ہیں جو نیک خاندان اور نیک بزرگوں کی عزت و عظمت کے شایان شان نہیں ہیں۔

مروجہ موسیقی ہند کے متعلق محقق گرتھ کارو کے اقوال

مسلمانوں نے راگ ساز اختراع کئے :- پروفیسر دست صاحب لکھتے ہیں (شگیت وشارد)

۱۔ مسلمانوں نے نئے نئے راگ اختراع کئے۔ نئے نئے طرح کے ساز بنے جن کی اس زمانے کے مسلم بادشاہوں کے دربار میں بڑی عزت کی گئی۔

۲۔ گویوں اور سازندوں کو بڑی عزت کی نظر سے دیکھا گیا۔

۳۔ اس وقت مسلمانوں کی وجہ سے فارس کے راگوں کا رواج ہوا۔

۴۔ دلی کا تخت علاؤ الدین خلجی (۱۲۹۶ء سے ۱۳۱۶ء) کے ہاتھ میں تھا

اس وقت شگیت کلا کی بہت زیادہ ترقی ہوئی۔ (شگیت وشارد)

نزد نشور چتر ویدی لکھتے ہیں۔

امیر خسرو نے نئی نئی چیزیں دیں :- ۱۔ نوے اٹھارویں صدی تک کے دور کو درمیان کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔

۲۔ نویں دسویں صدی عیسوی سے مسلمانوں سے تعلق ہوا۔

۳۔ امیر خسرو کا نام خاص طور سے لیا جاسکتا ہے۔ جبہوں نے ایرانی موسیقی کی نئی نئی چیزیں دیں جو باعث فخر ہیں۔

۴۔ مسلمانوں کے باعث ہندوستانی شگیت میں وہ لوہ آیا جو دھنی میں نہیں۔

پنڈت جیون لال لکھتے ہیں۔

مسلمانوں کے ساتھ عربی موسیقی آیا :- ارحیار مہرہیں صدی سے ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد شروع ہوئی۔

(تاریخ انہوں نے محمود غزنوی کے زمانہ کی بیان کی ہے)

۲۔ لازمی بات یہی کہ ان نوواردوں کا ہندوستانی تہذیب و تمدن پر اثر

پڑتا چنانچہ ایسا ہی ہوا۔

۳۔ ایرانی اور عربی موسیقی مسلمانوں کیساتھ ہندوستان میں آئی (موسیقی نمبر آجکل)

ہند میں مسلمانوں کی موسیقی :- ہندو بھگوت سرن شریا لکھتے ہیں۔
۱۔ بارہویں اور چودھویں صدیاں خاص قابل ذکر ہیں۔ یہ مسلمان بادشاہوں کا خاص زمانہ ہے۔
۲۔ اسی زمانے میں مسلمانوں کے موسیقی کی دھارا میں آکر ہندوستانی موسیقی میں ملے گئیں۔ (سنگیت کلی)

موسیقی کا بنیادی اصول قائم ہو گیا :- کوثر نسیم لکھتے ہیں (موسیقی نمبر آجکل)
۱۔ تیرھویں صدی عیسوی میں تو سارے ہندوستان میں موسیقی کا ایک مستند بنیادی اصول قائم ہو گیا تھا۔
۲۔ اس وقت کے تمام اہل فن نے اس صدی کی لکھی ہوئی کتاب رتناکر کو ایک مستند اور مبسوط کتاب تسلیم کر لیا تھا۔ اور اسی کو ہند کی فن موسیقی کا مبیغہ سمجھنے اور تسلیم کرنے لگے تھے۔ (موسیقی نمبر آجکل)
شمالی موسیقی پر آجکل :- پروفیسر شبہ موسیقی یونیورسٹی مدراس۔
(سمجھا مورتی)

۱۔ ہندوستانی موسیقی کی پیدائش ایک تاریخی اتفاق ہے۔
۲۔ مغل بادشاہوں کے دور میں بہت سے عربی ایرانی موسیقی دان دربار میں بلائے گئے تھے۔

۳۔ وہ آئے تو اپنا طرز اسلوب بھی اپنے ساتھ لائے اور کسی حد تک انہوں نے شمالی ہند کی موسیقی کے ارتقاء کو اپنے سانچے میں ڈھالا۔ (موسیقی نمبر آجکل)
ہندوستانی موسیقی میں ردوبدل اچھا ہوا :- کوثر نسیم لکھتے ہیں
۱۔ اس معنوں میں ردوبدل اچھا ہوا۔
۲۔ اس معنوں میں چننا اقتباس یہ ہیں۔

۱۔ ہمارے سنگیت میں مختلف طریقوں کے سبب سے آہستہ آہستہ ردوبدل ہوتا چلا آ رہا ہے۔

(۲) جیسا ردوبدل ہوتا رہا۔ ویسی ہی نئی نئی باتیں گرنہ کار لکھتے رہے اس میں تعجب کی بات کیا ہے۔

۳۔ آگے چل کر جب سنکرت زبان میں گرتھ لکھنے والے نہیں رہے تو مردجہ زبانوں میں گرتھ لکھے جانے لگے۔

۴۔ تاریخی لحاظ سے یہ سب اچھا ہی سہا۔ ایک جگہ ہنڈت جی لکھتے ہیں۔

۵۔ میرا یہ مت نہیں کہ مسلمان گائیکوں نے ہمارے سنگیت کی خرابی کی ہے یا چھپایا ہے۔ ان کا مقور صرف اتنا ہی ہے کہ انہوں نے جو جو رد و بدل کئے انکے اصول گائیکی کے طریق پر کچھ کر نہیں چھوڑے۔ لیکن ان میں زیادہ تر لکھنے پڑھنے والے تھے بھی نہیں۔ (رسالہ سنگیت اگست ۱۹۶۶ء)

۱۔ مسلمان عرب اور ایران سے آئے تو اپنے ساتھ ایک نئی ترقی یافتہ تہذیب لائے۔ ہندوستان اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔

۲۔ جہاں مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے میں نمایاں انقلاب پیدا کئے وہاں مقامی موسیقی کو کچھ اس طرح اپنایا۔ اور اس میں اتنی نمایاں تبدیلیاں کیں کہ آج یہ اسی پہنچ پر قائم ہے۔

۳۔ بیسیوں آتا تذہ نے اس کو اپنے خونِ جگر سے سینچا اور اس کی نشوونما میں بڑے کارہائے نمایاں انجام دیئے۔

۴۔ آج جنینِ موسیقی برصغیر میں رائج ہے وہ مسلمانوں کا ہی مرہونِ منت ہے۔

۵۔ مسلمانوں نے نہ صرف خیالِ بھمری، ٹپہ، دادر اور غزل وغیرہ گانوں کا سلسلہ رائج کیا بلکہ ساز کی موسیقی کے سلسلے میں بھی بیس بہا خدمات انجام دیں۔

(ماہِ جولائی ۱۹۵۹ء)

ڈاکٹر سستی طاگر لکھتی ہیں۔

مسلمانوں کا موسیقی پر اثر :- ۱۔ ہندوستانی موسیقی بہت سے اندازوں اور بیرونی اثرات سے متاثر ہوئی۔ اس لئے مختلف زمانوں میں اس میں کئی تغیر تبدیل ہوئے۔

۲۔ معین اور محمد ودود صاحب کے جیسی گانوں سے جن کا ذکر ناٹھ شاستر

میں کیا گیا ہے۔ ایک وسیع تر اور زیادہ تخلیقی تصور کی تخلیق کی گئی۔
۳۔ دسویں صدی تک یہ تصور پختگی کی منزل پر پہنچ کر سارے ملک کی موسیقی پر چھا گیا۔

۴۔ کم از کم تیرھویں صدی کے اقامت تک سارے ہندوستان میں ایک ایک رنگ، نظام موسیقی متعلق تھا۔

۵۔ اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ ملک بھر کے ماہرین اس امر پر متفق ہیں کہ پنڈت سارنگ دیو کا ضخیم سنکرت رسالہ شگیت رتنا کر جو اس زمانہ کی تصنیف ہے موسیقی پر سب سے زیادہ مستند کتاب ہے (آجکل موسیقی نمبر) ۱۹۶۱ء

پرانے گرنتھ بندشوں پر روشنی نہیں ڈالتے:- میں ایک مضمون پنڈت بھات کھنڈے کا شائع ہوا ہے جس کے اقتباس حسب ذیل ہیں۔ (مضمون کے آٹھ ٹکڑے دوں کو الگ کر دیا ہے)

۱۔ پراچین گرنتھ دھنوں اور گیتوں کے اصولوں کی بندشوں پر کوئی روشنی نہیں ڈال سکے۔

۲۔ اس لئے اتادی بندشوں کے سہارے رہنا پڑتا ہے۔

۳۔ اور چونکہ یہ گیت انہیں (اتادوں کو) خاندانی سلسلہ سے (واشتا) ملتے رہتے ہیں۔

۴۔ اس لئے انہیں پراگ کی صداقت کا دار و مدار ہے۔

(رسالہ شگیت اگست ۱۹۶۱ء)

پرانے گرنتھوں سے مروجہ موسیقی کا کوئی تعلق نہیں:- پنڈت بھات

کھنڈے۔ (شگیت پدھتوں تلتانگ ادھین)

۱۔ جبکہ پرانے شگیت گرنتھوں کا ہمارے آج کے (مروجہ) شگیت سے کوئی سیدھا تعلق ہی نہیں تو اس کی طرف خیال کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔

۲۔ اگر ان کا کوئی استعمال مان بھی لیں تو ان کا کس طرح ریاض کرید

جوان سے پورا فائدہ اٹھایا جاسکے۔

۳۔ یہ کہہ بن نہیں رہا جاسکتا کہ مسلم راج کے زمانے سے پرانے سنگت گرنے والے
سے پرانے سنگیت میں کچھ کھوڑی سی تبدیلی ہو گئی ہے۔

۴۔ ادویہ بھی بچ ہے کہ اب ہم مسلم راج کا زمانہ چھوڑ کر لگ بھگ صدیاں
آگے بڑھ آئے ہیں۔

۵۔ اس کھوڑے عرصہ میں ہمارے سنگیت میں اور بھی خاص فرق آچکا ہے۔

۶۔ لوگ ایسے خیال کے بھی ہوں گے کہ جو کہیں گے کہ اس ملک کے پچھلے
سنگیت پر متوجہ نہ ہونا اس طرح ٹھیک ہو گا جیسے علاقائی زبان پر۔

۷۔ مگر وہ ایک ایسی خشک بات ہو گی جس کے فیصلہ کن طریقے سے کچھ فائدہ
نہیں ہو گا۔

۸۔ ساتھ ساتھ کچھ ایسے بھی عالم ہوں گے جو یہ جاننے کی کوشش کریں گے
کہ آجکل کے سنگیت کو یہ شکل کس طرح حاصل ہوئی۔

۹۔ کچھ بھی ہو اس شبہ کا جلد ہی فیصلہ ہو جائے گا۔

۱۰۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس سنگیت کو آج گاتے بجاتے ہیں اس پر
سوچنا ہو گا اور اسے اس کے مناسب مقام دینا ہو گا۔

۱۱۔ جن لوگوں کے پاس اپنے آباؤ اجداد سے حاصل کیا ہوا (خانہ دانی)
سنگیت ہے یہ ان سے مختلف ہے۔

۱۲۔ جو رد و بدل ہوتے ہیں وہ یا تو راگوں کے ناموں کی تبدیلی کی وجہ سے
یا ان میں لگنے والے سروں کی تبدیلی یا جن ٹھانسیوں سے ان کی پیدائش مانی
تھی ہے۔ ان ٹھانسیوں کی وجہ سے یا کن ٹک وغیرہ کے پرانے سر و پ بدل
جانے کی وجہ سے ہو سکتی ہے۔

۱۳۔ جیسا ہم جانتے ہیں کہ مختلف زمانہ میں علوم و فنون میں رد و بدل
ہوتا آتا ہے۔

۱۴۔ آج کل حال کا جو سنگیت ہے۔ وہی کچھ عرصہ میں زمانہ ماضی کا سنگیت
ہو جائے گا۔

۱۵۔ لیکن کسی بھی فن کا حاصل کرنا تب تک ادھورا ہی ہے جب تک اس کی پرانی روایات کی طرف غور نہ کیا جائے۔

۱۶۔ اس سوال پر آنے سے پہلے میں یہ کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ اس بابے میں میں نے جن سنکرت گرنھوں کو گچھا ہے وہ لگ بھگ بھی اس زمانے کے ہیں جبکہ ملک پر مسلمان بادشاہوں کی حکومت تھی۔

۱۷۔ جیسا کہ ان کی تاریخوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ سب گرنھ پندرھویں سو لہویں۔ سترھویں اور اٹھارویں صدی کے ہوں گے۔

مسلمان فنکاروں کے متعلق ۱۔ بھات کھنڈے سنگیت پدھنیوں کا تلنا تک ادھین میں لکھتے ہیں۔

۱۔ ہم تان سین کے گرد ہری داس سوامی کا نام بنا کر گھنڈ کرتے ہیں لیکن ان کا گرنھ کون سا ہے؟ اس سوال کے کئے جانے پر ہم اسے کیا جواب دیکھتے ہیں؟ (سنگیت پدھنیوں کا تلنا تک ادھین)

تبصرہ ۱۔ اس متذکرہ بالا معنون میں جن مایہ ناز محققین مصنفین اور گرنھ کاروں کے اقوال پیش کئے گئے ہیں۔ ان سے بہت سے تاریخی حالات پر روشنی پڑتی ہے اور بہت سے اہم سوالات حل ہو جاتے ہیں اور ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

۱۔ مسلمانوں نے نئے نئے راگ اور نئے نئے ساز اختراع کئے۔

۲۔ مسلم بادشاہوں کے زمانے میں گویوں اور سازندوں کی بہت عزت کی گئی۔

۳۔ مسلمانوں کی وجہ سے ہندوستان میں عربی فارسی راگوں کا رواج ہوا۔

۴۔ لاؤالدین خلی کے زمانے میں موسیقی کی بہت ترقی ہوئی۔

۵۔ امیر خسرو نے عربی ایرانی موسیقی کی نئی نئی چیزیں دیں۔

۶۔ مسلمانوں کی وجہ سے موسیقی ہند میں جو لوہر پیدا ہوا اس پر اگر ناٹکی موسیقی میں نہیں ہوا۔

۷۔ عربی۔ ایرانی موسیقی مسلمانوں کے ساتھ ہندوستان میں آئی۔

۸۔ موسیقی میں مسلمان بادشاہوں کے دور میں جو رد و بدل ہوا تاریخی لحاظ سے اچھا ہوا۔

۹۔ مسلمانوں نے موسیقی کے ہر شعبے میں نمایاں انقلاب پیدا کئے۔

۱۰۔ عربی ایرانی موسیقی سے پورا ہندوستان متاثر ہوا۔

۱۱۔ مسلمان اساتذہ نے فن موسیقی کو اپنے خونِ جگر سے سینچا اور پروان چڑھایا۔

۱۲۔ اس وقت جو فن موسیقی اس برصغیر میں رائج ہے وہ مسلمانوں کا مرہونِ منت ہے۔

۱۳۔ مسلمانوں نے صوفی گانے کے اقام ہی رائج نہیں کئے، سازوں میں بھی بیش بہا خدمات انجام دیں۔

۱۴۔ پراچین گرنٹھ دھنوں گیتوں کے اصولوں کی بندش پر کوئی روشنی نہیں ڈالتے۔

۱۵۔ دھنوں گیتوں کی بندش کے لئے استادوں کی بندشوں کا سہارا لیا پڑتا ہے۔

۱۶۔ خاندانی فنکاروں میں جو چیزیں سینہ بسینہ چلی آرہی ہیں ان پر ہی راگ کی صداقت کا انحصار ہے۔

۱۷۔ پرانے گرنٹھوں سے اس مروجہ موسیقی کا کوئی تعلق نہیں ہے۔

۱۸۔ قدیم ہندوستانی موسیقی کی کھوج صرف ایک خشک بات ہوگی کچھ فائدہ نہ ہوگا۔

۱۹۔ جن لوگوں کے پاس اپنے بزرگوں سے سینہ بسینہ آنے والا موسیقی ہے وہ اس سے الگ ہے۔

۲۰۔ آج کل جو موسیقی رائج ہے کچھ عرصہ بعد ہی ماضی کا موسیقی کہلائیگا۔

۲۱۔ مروجہ تمام گرنٹھ مسلم بادشاہوں کے دور کی ہی یادگار ہے۔

۲۲۔ راگوں کے ناموں ٹھانکھٹوں کے پیدائش سے سروں اور اصولوں کی تبدیلی ہوئی ہے۔

۲۳۔ جن کی شاگردی کا سلسلہ مسلم خاندانی فنکاروں سے وابستہ نہیں

ان کا فن قابلِ اعتماد نہیں۔

۲۴۔ مروجہ تمام ہندوستانی موسیقی مسلمانوں کے اصولوں پر رائج ہے۔

۲۵۔ مغل بادشاہوں کے دور میں بہت سے عربی ایرانی موسیقی دان دربار میں بلائے گئے۔

۲۶۔ عربی ایرانی موسیقی داں اپنے ساتھ اپنا موسیقی بھی لائے۔

۲۷۔ عربی ایرانی موسیقی داؤں نے شمالی ہند کی موسیقی کے ارتقا کو اپنے سانچے میں ڈھالا۔

۲۸۔ مسلمانوں کا صرف قصور یہ ہے کہ انہوں نے اپنے اصول گائیکی کے طریق پر لکھے نہیں، لیکن ان میں زیادہ تر بڑھے لکھے نہیں تھے۔

۲۹۔ جیکہ پہلے اور مروجہ موسیقی کا کوئی تعلق نہیں تو پھر اس کی طرف خیال کرنے کی ضرورت کیا ہے۔

۳۰۔ جبکہ ہم مسلمان گائیکوں کے ہی اصول پر چلنے والے ہیں تو انکو غلط کہنے کا کیا حق ہے۔

۳۱۔ جس موسیقی کو آجکل گاتے بجاتے ہیں اس پر سوچنا ہوگا اور اسے اس کے مناسب مقام دینا ہوگا۔

۳۲۔ سوامی ہری داس کے گرد کا نام اور ان کے گرنٹھ کا نام بھی بتانا چاہئے کہ وہ کس اصول کے ملنے والے تھے۔ وغیرہ وغیرہ۔

ضروری تشریح :- پلٹ و شنوارائن بھات کھنڈے صاحب نے اپنے بعض جملوں میں کچھ ایسے مخفی اور پوشیدہ رازوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو تشریح کے محتاج ہیں اس لئے ہم ان کی تشریح کرنا ضروری سمجھتے ہیں تاکہ ان جملوں کا مطلب سمجھ میں نہ آ سکے۔

پہلا جملہ :- میرامت یہ نہیں کہ مسلمان گائیکوں نے ہماری سنگیت کی خرابی کی ہے یا چھپایا ہے۔ ان کا قصور صرف اتنا ہے کہ انہوں نے جو جو دو بدل گئے ان کے اصول گائیکی کے طریق پر لکھ کر نہیں چھپوڑے لیکن ان میں زیادہ تر لکھنے پڑھنے والے تھے بھی نہیں۔

اس جلی میں پنڈت بھات کھڑے نے مسلمان گائیکوں کی اس اسکیم کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جو انہوں نے اس علی فن کو حوادثِ عالم کے پھیڑوں سے بچانے کے لئے اپنے اولاد کے لئے بنائی تھی کہ وہ اپنی اولادوں کو نہ زیادہ پڑھاتے لکھاتے تھے نہ کوئی دوسرا فن حاصل کراتے تھے۔ تاکہ وہ دن رات اسی فن کی محنت اور ریاضت میں لگے رہیں اور کسی دوسری طرف متوجہ نہ ہوں۔ اور اسی اسکیم کے تحت یہ سبھی تھا کہ اتنا مال بھی جمع کرنا کہ وہ عیش میں بھینس کر اس علی فن کی محنت و ریاضت سے غافل ہو جائیں۔ اور اس کی بہت سی مثالیں ہمارے سامنے موجود ہیں مثلاً جب ہمارے پردادا امیر اللہ بخش خاں صاحب کے مہاراجہ ناہر سنگھ والی بلبل گڈھ شاگرد ہوئے تو شاگردی کے نذرانے میں کئی گاؤں نذر کئے تو انہوں نے یہ فرما کر وہ گاؤں واپس کر دیئے کہ یہ ہماری اولاد اور فن کے لئے دشمنی کا باعث ہوں گے کیونکہ ہماری اولاد عیش و عشرت میں پڑھ کر اور بھینس کر اس علی فن کی محنت و ریاضت سے غافل ہو جائے گی اور جب وہ اس فن سے کنارہ کشی اختیار کر لے گی تو پھر خاندان کے اس فی سرمایہ کا جو ہزاروں سال سے سینہ بسینہ چلا آ رہا ہے اور حسب کی حفاظت کے لئے شوق و لگن کے ساتھ محنت و ریاضت کی از حد ضرورت ہے اس کا کیا حشر ہو گا۔ اس لئے ہمیں یہ منظور نہیں۔

اسی طرح اور ماہرین فن کی بھی سینکڑوں مثالیں ہیں اور پنڈت جی اس حقیقت سے واقف تھے اسی وجہ سے انہوں نے اپنی کتاب بھات کھڑے شاستر میں جو چند وصیتیں اپنے ماننے والوں سے کی ہیں ان میں ایک وصیت یہ بھی کی ہے کہ فن کی ترقی کے لئے اسکول جاری کرنا اس میں گھرانے دار قابل استادوں کو مقرر کر کے ان گھرانے دار بچوں کو تعلیم دلانا۔ کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ اس اسکیم کے تحت انہیں فرض اور غرض کے دونوں جذبات ساتھ ہوتے ہیں کیونکہ یہ اس فن کو ہی اپنے بزرگوں کی عزت و شہرت اور بقائے نام کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور چونکہ بزرگوں کی اس اسکیم کے تحت کوئی دوسرا کام نہیں کرتے اس لئے یہی ان کا پیشہ اور گذر معاش کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے

یہ لوگ اس ضمن و عرض کے جذبات سے متاثر ہو کر ایسی محنت و ریاضت کرتے ہیں کہ کوئی دوسرا نہیں کر سکتا۔ کیونکہ دوسرے میں یہ دونوں جذبے ساتھ پیدا نہیں ہو سکتے۔ اس لئے نبوت بھات گھنڈے کا یہ کہنا حقیقت پر مبنی ہے کہ ان میں زیادہ تر کھینے پڑھنے والے تھے بھی نہیں۔

نبوت و شنوارائین کا دوسرا جملہ جو قابل تشریح ہے اور جس کا دوسرا جملہ ۱۔ میں بہت سے اہم اور ایسے رازوں کا انکشاف کیا ہے جو آج تک پردہ راز میں ہیں۔ حسب ذیل ہے۔

ہم تان سین کے گرد ہری داس سوامی کا نام بنا کر گھنڈا کرتے ہیں لیکن ان کا رنچہ کون سا ہے؟

یہ سوال کئے جانے پر اسے کیا جواب دے سکتے ہیں۔

ان محلوں میں نبوت بھات گھنڈے نے ان فقوں کہا نیوں کی نزدیکی ہے جو میاں تان سین اور ہری داس سوامی کے متعلق مشہور ہیں۔ مثلاً یہ قصہ مشہور ہے کہ سوامی ہری داس اپنے چلوں کے ساتھ اس گاؤں سے گزرے۔ جہاں تان سین رہتے تھے۔ تان سین بہت جھوٹے بچے تھے۔ انہوں نے شرارت کی وجہ سے درختوں میں چھپ کر شیر کی آواز نکالی ہری داس سوامی کے ساتھی شیر کی آواز سن کر ڈر گئے جب تلاش کے بعد یہ بچے (تان سین) ملا تو ہری داس سوامی اس بچے میں آواز بنانے کی صلاحیت دیکھ کر اس کو اپنے ساتھ لے گئے۔ اور گانے کی تعلیم دی۔ دس برس کی عمر میں یہ بچہ اچھا گانے لگا اور تان سین بن گیا۔

دوسرا قصہ یہ مشہور ہے کہ اکبر بادشاہ نے میاں تان سین سے ہری داس سوامی کا گانا سننے کے لئے کہا۔ تان سین نے کہا وہ سادھو ہیں۔ دربار میں نہیں آ سکتے۔ آپ میرے نوکر کا لباس پہن کر میرا تابوڑ لے کر چلیں تو ان کا گانا سن سکتے ہیں۔ اکبر بادشاہ نے ایسا ہی کیا اور سوامی ہری داس کا گانا سنا۔

اول تو ان دونوں فقوں کا اس دور کے کسی مورخ نے بیان نہیں کیا۔

اور کسی مستند تاریخ سے بھی اس کا ثبوت نہیں ملتا۔ دوسرے مؤرخین اور گرنٹھ
کاروں نے ان دونوں بزرگوں کی تاریخ پیدائش جو بیان کی ہے اس سے میل
تان سین عمر کے لحاظ سے ہری داس سوامی سے بڑے ثابت ہوتے ہیں کیوں کہ
میاں تان سین کی پیدائش بعض نے ۱۵۸۷ء اور بعض نے ۱۵۸۹ء بتائی ہے اول
سوامی ہری داس کے جنم کی تاریخ بقول سنگیت وشارد کے ۱۵۶۹ء مطابق
۱۵۱۲ء ہے۔

دوسرے ہندوستانی سنگیت پر ویڈیو کاسٹری مراری پرشاد بی ایل نے
ایک دھریڈ میاں تان سین کا لکھا ہے جس کے چاروں تنک (حصے) اس طرح ہیں۔
بانی کے چاروں ہر بار سن لیجئے۔

استائی :- ”ہو گئی جن تب پاوے یہ ودھیا سار“

راجہ گوہر بار۔ فوجدار کھنڈار

انترا :- دیوان ڈاگر۔ کبھی فوجدار

سنجاری :- اہل سر پنچ کھرن چل سر رکھ بدھم دھوت نکھا دگندھار۔

آکھوگ :- سپک تین اکیس مور چھنا باکس شرتی انچاس کوٹ تان تانس ادبار۔
اس دھریڈ میں غور طلب بات یہ ہے کہ گوہر بار بانی میاں تان سین کی
بانی (گائیکی) کا نام ہے اور ڈاگر بانی سوامی ہری داس ڈاگر کی بانی کا نام ہے۔
اس لئے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر میاں تان سین سوامی ہری داس
کے شاگرد ہوتے تو ان کی بانی بھی ڈاگر بانی ہونی چاہئے تھی۔

اور اگر میاں تان سین کسی وجہ سے اپنی الگ بانی بھی مقرر کرتے تو سوامی
ہری داس ڈاگر کی بانی کی یہ توہین نہیں کرتے کہ اپنی بانی کو ہراجہ یا بادشاہ کا
درجہ دیتے اور سوامی ہری داس ڈاگر کی بانی کو تیسرے درجہ دیوان کا دیتے۔

الغرض یہ ایسے محنتی راز ہیں جو آج تک پردہ راز میں ہیں جن پر ابھی تک
کسی مورخ یا محقق نے تحقیقات کر کے صحیح روشنی نہیں ڈالی ہے۔

اسی لئے کھات کھنڈے نے اس جملہ میں یہ اشارہ کیا ہے کہ اگر سوامی
ہری داس کو میاں تان سین کا گر دمان بھی لیں تو پہلے یہ ثابت کرنا ضروری ہوگا

کہ سوامی ہری داس کا گرد کون ہے اور وہ کس گرنٹھ کے پیروکار تھے۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ سوامی ہری داس نے بھی یہ فن اُسی مسلم دور کے کسی فن کار سے حاصل کیا ہوگا۔ اور جس گرنٹھ کے پیروکار تھے وہ بھی اسی مسلم دور کا ہوگا۔ اب کچھ تاریخی حال عربی موسیقی کا بھی بیان کرنا ضروری سمجھتے ہیں جو عربی ماہرین موسیقی کے ساتھ دوسرے ممالک میں گئی۔

عربی موسیقی کے متعلق محققین کے چند اقوال

مسلمانوں کے علوم و فنون کے متعلق (ایم کے رائے انقلابی لیڈر) لکھتے ہیں۔
۱۔ سہولت کی رائے میں عربوں کو ہی جدید علوم طبعی کا بانی مانی خیال کرنا چاہئے۔

۲۔ عربی علوم و فنون کا زمانہ تقریباً پانچ سو سال تک رہا۔

۳۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ یورپ میں جہالت اور تاریکی کا دور دورہ تھا۔

۴۔ عباسی، فاطمی اور امیہ حکمرانوں کا روشن خیال اور نوآزاد روزانہ حکومت ایشیا، شمالی افریقہ اور ہسپانیہ میں علوم و فنون اور تہذیب و کونے حد فروغ حاصل ہوا۔

۵۔ سمرقند و بخارا تا مراکش اور قرطبہ میں ہزار ہا حکما اور ادیب علم ہیئت، ریاضی، علم طبیعیات، کیمیا، علم طب اور موسیقی سیکھتے تھے اور یہ اس کی تعلیم دیتے تھے۔ (اسلام کا تاریخی کارنامہ صفحہ ۵۵ تا ۶۲)

مسلم سنگیت کو مقام ملنا چاہئے :- مہاتما گاندھی نے سائنسی نمکیرتن کو لکھا۔

۱۔ کیا مسلم کال کے شروع اور بعد کا بھارتیہ سنگیت دستور (سنسار) کے سنگیت کو کچھ دے سکتا ہے۔

۲۔ اگر دے سکتا ہے تو شائق کیرتن میں بھی اسے کچھ مقام ملنا چاہئے۔ (رسالہ سنگیت اکتوبر ۱۹۶۰ء)

پنڈ جواہر لال نہرو لکھتے ہیں :- اور پولو، شکار اور شطرنج سے بھی انہیں خاص شغف تھا۔

۱۔ اسی طرح فن موسیقی بالخصوص گانے کا شوق فیشن تھا۔

۲۔ حتیٰ کہ دار الخلافہ گولڈن اور ان کے طوائفوں سے بھرا پڑا تھا۔

(جگ جی ص ۳۳۷)

آڈٹ لائین آف نایع جلد سوم ص ۳۲ (ہیروڈوٹس)

اہل مصر عبد زری (منہلہ سے منہلہ قبل مسیح تک) میں جازوں کے ساتھ گاتے اور رقص کرتے تھے۔ اعلیٰ خاندان کی لڑکیاں باغوں میں رقص کرتی تھیں۔

مذہبی عبادت گاہوں میں موسیقی کی پرورش ہوتی تھی۔

قدیم تہذیب کی تاریخ کے ص ۳ پر سناس لکھتے ہیں۔

ارنصر کے پہلے شاہی خاندان کی قبروں کی مصوری سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانہ کے آدمی پوری طرح متمدن تھے۔

۲۔ تقاریب و دعویں ہوتی تھیں جن میں بربط استعمال کئے جاتے تھے اور رقص کیا جاتا تھا۔

مصری قوم کی کہانی کے صفحہ ۲۸ پر رائس لکھتے ہیں۔

۱۔ تحقیقات سے پتہ چلتا ہے کہ اہل مصر ہر ایک کام میں بخوبی حصہ لیتے تھے وہ گانے ناچتے تھے۔ محنت کو گانے گرا کر ہلکا کرتے تھے۔ مختلف گانے گاتے تھے اور یہ زمانہ تقریباً ۷۰۰ اقسام کا تھا۔

مولانا عبد الحليم شرر لکھتے ہیں۔

۱۔ ظہور اسلام سے پیشتر زمانہ جاہلیت میں بھی فن موسیقی کے بہت سے ماہرین گزرے ہیں جن کو اب تک زمانہ جاتا ہے اور ان کا ذکر کتابوں میں موجود ہے۔

۲۔ زمانہ جاہلیت میں بھی عربوں میں موسیقی کا عام رواج تھا۔

۳۔ مردوں کے دوش بدوش اس فن کی ماہرین عورتوں کے بھی تذکرے

پائے جاتے ہیں جو گانے بجانے کے طلبوں۔ علمی ادبی مجالس اور قبائلی دعوتوں میں باجو
کے ساتھ شریک ہوتی تھیں۔ (کتاب ہندوستانی موسیقی)

ہندوستان کے ہر شعبہ زندگی پر مسلمانوں کا اثر:- ڈاکٹر تارا چند

۱۔ ہندوستان کے ہر شعبہ زندگی پر مسلمانوں کا اثر اس قدر زیادہ پڑا ہے
کہ خواہ اسے ہم کسی قدر بھی بڑا مچڑھا کریں کہیں کچھ کچھ وہ مبالغہ نہ ہوگا۔
۲۔ اثر سب سے زیادہ صاف اور واضح طور پر رسم و رواج، گھریلو زندگی
موسیقی۔ وضو و لباس، کھانے پینے کے طریقوں (دیگرہ وغیرہ) میں نظر آتا ہے۔

عربی موسیقی کے تاریخی حالات

عربی موسیقی

مولانا عبدالحلیم شرر صاحب کتاب ہندوستانی
عربی موسیقی کی حقیقت :- موسیقی میں لکھتے ہیں۔

عربی موسیقی کو خالص عربی موسیقی نہیں کہہ سکتے یہ وہ فن تھا جسے خلفاء کے
دربار نے اپنے فوجی فنی میں رومی۔ یونانی ایرانی موسیقی کو ملا کر ایک نیا معجون
مکب بنا دیا تھا۔

یہی موسیقی اس وقت کی سوسائٹی میں اس قدر مقبول ہوا کہ تمام ملکوں میں
جو خلافت کے زیرِ نگیں تھے پرانی موسیقی مٹو کر فنا ہو گئی۔ اور سندھ سے
اسپین تک ہر شہر اور قریہ میں یہی نغمہ گونج رہا تھا۔ محارِق و علویہ نے نئی نئی دھنیں
ایکا دکیں۔ خذہ کی ایرانی موسیقی مٹ کر عربی موسیقی میں کھپ گئی۔
(ہندوستانی موسیقی)

عربوں کو فن موسیقی کا موجد تو نہیں کہا جاسکتا مگر ان کی ان قابلِ داد
حضوریات سے بھی ان کا رہنمائی کیا جاسکتا جو انہوں نے دیگر ممالک کے علوم و فنون

کو اپنانے میں کہیں۔

انہوں نے دوسروں سے علوم و فنون لئے تو ضرور نگرانی خدا داد ذہانت کی بدولت ان کو اس طرح اپنایا اور ان پر اپنا ایسا رنگ چڑھایا کہ کچھ عرصہ بعد ان علوم و فنون پر ان کا ہی سکہ قائم ہو گیا۔

عرب جس ملک میں گئے وہاں کے علوم و فنون۔ زبان و لباس۔ تہذیب و تمدن۔ غرض وہاں کی ہر ایک چیز کو اس طرح اپنایا اور اپنی عقل و فراست اور ذہانت کے سانچے میں ڈھال کر ان کو اس طرح بنایا اور سنوارا کہ وہ تمام چیزیں ان کے ہی نام سے منسوب ہونے لگیں۔ مثلاً

روم، شام، ترکی، ایران، افغانستان اور سندھ وغیرہ میں جہاں بھی عرب مسلمان گئے۔ وہاں کی زبان لباس، تہذیب و تمدن وغیرہ جو ان ملکوں میں قدامت سے رائج تھے ان پر اپنا ایسا گہرا رنگ چھایا کہ آج وہ تمام چیزیں ان کی ہی کہلاتی ہیں۔

اسی طرح عرب مسلمانوں نے یونانی اور ایرانی قدیم موسیقی کو بھی دیگر علوم و فنون کے ساتھ اس طرح اپنایا اور اس میں اپنی حدت طبع اور کوشش و جدوجہد سے اسکو الہی علیٰ فنی خوبیوں سے آراستہ دہراستہ کیا اور اس کو ایسا مقبول عام بنا دیا کہ ہر ملک و قوم نے اس کو وقعت کی نظر سے دیکھا اور اسکو اپنایا۔
ہندو بھات کھنڈے، سنگیت شاستر میں لکھتے ہیں۔

میرے خیال میں جبکہ پراچین سنگیت مٹ چکا ہے تب اس طرح سچائی سے لکھنے میں کوئی حرج نہیں ہے۔ یورپین و دونوں کے گرتھ دیکھنے سے ہمیں یہ چلیکا کہ وہاں اس طرح کی بات جس میں دھاندلی ہو اور لوگوں کو مغالطہ میں ڈالنے والی ہو کبھی پائی نہیں جاتی۔
(بھات کھنڈے سنگیت شاستر)

جن لوگوں نے عربی موسیقی کو پڑھا ہے اور اسکی زبان کو جانتے ہیں یہ بات ثابت ہو چکی کہ وہی لوگ اس راستہ پر چل سکتے اور سمجھ سکتے ہیں اور ان کا کام تمام مختلف زبانوں میں بھی ہو چکا ہے راگ راگنیوں کے لکھنے والوں نے بہت سے نغمے بنائے جو کہ تسلسل کے ساتھ عوام کو روشناس کرا سکے۔ (ریڈیو اور دی میوزک آف ہندوستان)

عربی موسیقی کی ابتدا اور ارتقا

اہل عرب کا یہ قول ہے کہ فن موسیقی کی ابتدا عربی موسیقی کا ابتدائی دور :- حضرت آدمؑ سے ہوئی کیونکہ انہوں نے ہابیل کے مرنے پر اس کا مرثیہ گایا تھا۔ جس سے اس فن کی ابتدا اور بنیاد قائم ہوئی۔ عربی عجمی تادیخ ثابت کرتی ہے کہ سب سے پہلے اس فن کو فنی حیثیت سے اہل یونان نے ترتیب دیا اور اس کے اصول و قواعد مرتب کئے اور اس فن کو فنی جامہ پہن کر آراستہ و پیراستہ کیا۔

عربی موسیقی کے مورخین کا یہ قول بھی ہے کہ یونان کے تنزل کے بعد عربوں ہی نے ان کے دیگر علوم و فنون کے ساتھ موسیقی کو بھی از سر نو زندہ کیا اور اپنی عذا داد ذہانت اور کوشش سے اسکی ترتیب و تنظیم کی اور اس میں بیش بہا خوبیوں کا اضافہ کیا اور اس فن کو ترقی دے کر دو دراز ملکوں تک پہنچایا۔ کتاب عربوں کا تمدن نے لکھا ہے۔

عربوں کا علمی فنی ذوق موسیقی صرف مجالس رقص و سرود تک ہی محدود نہیں تھا بلکہ انہوں نے اس فن کو ہر طرح علمی فنی حیثیت سے ترقی دی ہے۔

عربوں کے تمدن میں سب سے اہم حصہ ان کا تحفظ عربی موسیقی کا حسب نامہ :- اناب ہے جس میں انہوں نے یہاں تک ترقی و کوشش کی تھی کہ گھوڑوں اور اونٹوں تک کے اناب بھی ان کے پاس موجود تھے اور اس خصوصیت میں ان کا دائرہ عمل اتنا وسیع تھا کہ انہوں نے موسیقی کا نائب بھی مرتب کر لیا تھا۔ مثلاً

ان کے خیال میں جو سب سے پہلے گایا۔ وہ قین کا بیٹا قابل تھا۔ جس نے ہابیل کے مرنے پر اس کا مرثیہ گایا۔

باربر شامی (متوفی ۱۲۰۹ھ) نے قینہ بنت قین :- لکھا ہے۔

قین کی بیٹی قینہ نے آلات موسیقی ایجاد کئے، اسی مناسبت سے عرب میں گانے والی لڑکی کو قینہ کہتے ہیں۔

قابیل :- یہود کی تاریخ بتاتی ہے کہ قابیل لارح کا بیٹا تھا جس نے عود ایجاد کیا۔
طوبال :- قابیل کے بیٹے طوبال نے اپنے نام پر طبل ایجاد کیا۔

ضلال :- اور طوبال کی بیٹی ضلال نے معارف ایجاد کیا۔
طنبور :- جو پس پائکس ایک بڑے مورخ نے اسکی تائید کی ہے کہ طنبور عربوں

کی ایجاد ہے اور عربی تاریخ بھی یہ ثابت کرتی ہے کہ طنبور قوم لوط کی ایجاد ہے۔
نے ملکہ سبار بلقیس کی آمد کے قصہ میں ادا کیا ہے کہ

توراة مقدس :- حورام اور سلیمان کے نوکر اذیر سے صندل کے درخت
لائے تھے ان سے خدادند کے گھر کے لئے اور بادشاہ کے قصر کے لئے سیر ہسٹیاں

نکارتیں اور بربطیں گانے والوں کے لئے تیار کرائیں۔ (تاریخ عرب قدیم ص ۹)
تاریخ الحکماء :- کے مصنف نے لکھا ہے کہ :-

۱۔ موسیقی کا آغاز کب ہوا کن منازل سے گزر کر موجودہ صورت اختیار
کی۔ یہ کوئی نہیں جانتا، بل اسکا معلوم ہوا ہے کہ قیثا غورث (۵۸۲ سے ۵۰۰

قبل مسیح) جو پہلا حکیم ہے اس نے فن موسیقی پر سب سے پہلے ایک کتاب لکھی۔
اس کے بعد شاکیسی (۳۲۰ قبل مسیح) نے

پھر بقلیموس (۱۳۰ قبل مسیح) نے
پھر اربوز ۳۸۲ نے چند رسائل سپرد قلم کئے۔

الغرض زمانہ جاہلیت میں موسیقی کا عام رواج تھا۔ گانے والی لڑکیاں
مغنیات علمی و ادبی محاسن میں شریک ہوتی تھیں جس طرح مرد شریک ہوتے

تھے۔ کیوں کہ اس زمانے میں موجودہ حرم کی صورت نہ تھی، عورتیں بھی
مردوں کی طرح آزادانہ زندگی بسر کرتی تھیں۔ اور قبائلی دعوتوں میں

باہجوں کے ساتھ شریک ہوتی تھیں۔

ظہور اسلام سے پیشتر کی عربی موسیقی

ابتدائی دور میں عربی موسیقی کیا تھی یہ معلومات عربی موسیقی کا ابتدائی دور بہ کئی معتبر تاریخ سے دریافت نہیں ہوتی۔ لیکن ساتویں صدی قبل مسیح کے کچھ ایسے کتبے ملے ہیں جن سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسیریا کے زمانہ میں کچھ عربی قید ہو کر آئے تھے جو اپنی محنت گھٹانے کیلئے کچھ عربی گانے گاتے تھے۔ ان کا گانا اسیریا کو پسند آیا کیونکہ وہ گانا اسیریا کے مناسب طبع تھا چونکہ اسیریا اور عربوں کا تمدن موسیقی مشترک تھا اشتراک مذاق تمام اقوام میں پایا جاتا ہے بالخصوص مذہبی معاملات میں جس کا موسیقی جز تھا اور سب سے زیادہ اشتراک زبان جن نے موسیقی کے واسطے سہوار جگہ بنائی تھی۔

پروڈیمیرا شیفین اسیریا کے آثار قدیمہ کے ماہر مورخ اور محقق لکھتے ہیں اسیریا اور یہودیوں کی موسیقی میں گہرا تعلق تھا۔

جرادوتان :- طبرانی اور الاسود نے قوم عاد کی تباہی کے ذکر میں کچھ گانے والی عورتوں کا سببی ذکر کیا ہے کہ۔

امیر معاویہ بن بکر نے جب قوم عاد کے دفوف کی دعوت کی (جو کعبہ میں دعا کے لئے آئے تھے) اس میں جراد اور تان اسوقت کی دو مشہور گانے والیوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں عورتیں عرب کی ایسی مشہور تھیں کہ ان کا ذکر طبری اور الاسود کے علاوہ اور بھی کئی تاریخوں میں پایا جاتا ہے۔

جرادوتان ثانی :- ظہور اسلام سے کچھ عرصہ پہلے عبداللہ بن جعدان سردار خزیش کی دو گانے والی عورتوں کا ذکر بھی اکثر کتابوں میں پایا جاتا ہے جنکو قوم عاد کی جراد اور تان کا ثانی کہا جاتا تھا۔

کتاب آغانی جلد ۹ :- میں ہے کہ عرب عورتیں نوحہ اور مرثیہ گانے میں بہت مشہور تھیں اور ان دو قسم کی عورتوں کے علاوہ ان کے بلوہ پہلو ایک جماعت قینات (گانے والی عورتیں) بھی دروسا

کے گھروں میں جاتی تھیں۔

خضا :- آغانی جلد ۳ میں اور سبھی کئی مشہور گانے و ایوں کا ذکر کیا ہے مثلاً
خضا کو مشہور گانے والی بتایا ہے۔

سریہ خلیدہ :- آغانی جلد ۳ میں بشر ابن عمر جو النعمان ثالث متوفی ۱۶۰ھ کے عہد میں الحرا کا سر آور وہ شخص تھا اس کی دو گانے والی لڑکیوں سریہ اور خلیدہ کا ذکر کیا ہے۔

بنت عفرہ :- آغانی جلد ۳ میں بنت عفرہ کا مشہور الحارث بن ظالم اور خلدہ ابن جعفر کی محفل میں گانے کا ذکر کیا ہے۔

الغرض ظہور اسلام سے پہلے کی عربی تاریخ ایسے واقعات سے بھری ہوئی ہے جو عربوں میں موسیقی اور ذوق موسیقی کا ثبوت دیتے ہیں۔

العلم الرومانیہ نے الحکمہ الیونانیہ کے مولف حکیم ابوالفرج علی **سقراط :-** بن الحین بن ہذونے لکھا ہے۔

سقراط علم موسیقی سیکھا کرتا تھا اس پر ایک شخص اس سے کہا - تم کو سفید چوڑا لے کر سیکھتے ہوئے شرم نہیں آتی۔

سقراط نے کہا سفید چوڑا لے کر جا رہا اس سے بدتر ہے۔

سقراط کا قول ہے کہ جہاں جنگ وریاب ہوں وہاں حکمت جمع کرو۔
(اخلاق الانانیہ)

جو حکیم نیشا عورت کے شاگرد تھے ان کے متعلق القنطلی نے **افلاطون :-** تاریخ الحکماء میں لکھا ہے۔

حکیم افلاطون میں برس کی عمر تک حکیم نیشا عورت سے بہت کچھ سیکھ چکا تھا اور فن موسیقی پر سبھی کئی کتابیں لکھ چکا تھا۔

تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ۔

حکیم جالینوس :- حکیم جالینوس جو فرعاموس کا بیٹا والا اور حضرت

یسع سے دو سو برس بعد پیدا ہوا تھا۔ فن موسیقی پر اسکی کتاب "الصوت" چار مقامات بہت مشہور ہے۔

حکیم ارسطو :- القنطلی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے کہ ۔
حکیم ارسطو حکمت کے علاوہ موسیقی کے بہت بڑے ماہر تھے
ارسطو دن کو بیابان میں چلے جاتے اور رات کو شوقِ نغمہ درباب اور علم ریاضت
سے گفتگو کرتے ۔ ان کی موسیقی پر دو نایاب کتابیں ہیں ۔

۱۔ قول حکماء فی موسیقی (۲) اختصار الاطلاق

قدماے یونان میں موسیقی کا مفہوم بمقابل آجکل کے زیادہ
اہل یونان :- وسیع تھا۔ ان لوگوں میں مچانا، بجانا، ناچنا ہی نہیں، بلکہ
شاعری بھی اس فن میں شامل تھی۔ اصل یہ ہے کہ ان کے خیال میں جتنے فنون
"میوزس" دیویوں کی تعلیم سے حاصل ہوئے تھے وہ سب ان کی موسیقی میں
شامل تھے ۔

کہا جاتا ہے کہ سب سے پہلے موسیقی کو اہل مصر نے ترقی دی ان کی
اہل مصر :- موسیقی اعلیٰ درجہ ترقی کو پہنچ گئی تھی ۔

افلاطون اور ہرودوتوس (جو یونانیوں کا ہی نہیں ساری دنیا کا سب سے
پہلا مورخ ہے) دونوں نے مصر کا سفر کیا تھا اور دونوں یقین دلاتے ہیں کہ
بجالاتِ مانت کے اور ردک کے مصر میں علم موسیقی کو ہر طرح کی ترقی تھی اور
سلطنت اسے روز افزوں ترقی دے رہی تھی اور نو عمروں کو کسی میں ہی اسکی
تعلیم دی جاتی تھی ۔

خود فیودوروس جو مصر میں اس کے ممنوع ہونے کا رادی ہے دوری
عجب پرکھتا ہے کہ موسیقی اور اس کے تمام سازوں کے موجد مصر کے دیوتا تھے ۔
اور یہ امر پوری طرح پایہ ثبوت کو پہنچ گیا ہے کہ اہل مصر کے پاس ایسے
باج تھے اور آلاتِ حرب موجود تھے جن سے ہر قسم کے جذبات میں تحریک پیدا
کرنے والے مختلف نغمے ادا ہوتے تھے ۔

میں بھی موسیقی کا بڑا رواج تھا۔ ان کے وقت کی بنی
اہل بابل و بنیوا :- جوئی تصویریں بتا رہی ہیں کہ بادشاہوں کے ساتھ
ساتھ اور قیاب فوج کے آگے آگے جنگ جگانے والے مضمیٰ چلا کرتے تھے۔ یہ بھی

ثابت ہوا ہے کہ وہاں موسیقی عبادت میں داخل تھی اور بڑے بڑے مندروں اور بت خانوں میں ارباب نشاط اور مغنیوں کی چوکیاں مقرر تھیں جن کے نغموں پر اکثر چاریوں کو حال آیا کرتا تھا۔ مگر ان کے پاس سوا پتھروں و فقر و ایوان کی دیواروں پر کندہ کر دینے کے اور کوئی ذریعہ اپنے علوم و فنون کو بعد و اول کے لئے محفوظ کر دینے کا نہ تھا۔ اس لئے ان کے جملہ علوم کی طرح ان کی موسیقی بھی ان کے ساتھ مٹ گئی۔ اسی لئے آج ہم ان کی موسیقی سے ناواقف ہیں۔

بنی اسرائیل :- یہ اسرائیل کو بھی موسیقی کا کم شوق نہ تھا۔ توراۃ سے علوم نہ ہوتا ہے کہ سارے آلات طرب خصوصاً چنگ و ارغون کا موجود جو بل تھا جو حضرت آدم کی نسل میں ساتویں پشت پر تھا۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ موسیقی کی پیدائش جو بل سے پہلے ہو چکی تھی اور اگر اس سے پہلے نہ بھی ہوئی ہو تو اس کے زمانہ میں تو شک ہی نہیں کہ یہ فن موجود تھا جس کی تائید تقوت کے لئے آلات طرب ایجاد کئے گئے۔

بنی اسرائیل کی موسیقی کا عروج :- مزامیر مشہور ہیں۔ قدیم مورخ اسبوس کا بیان ہے کہ حضرت داؤد جہاں جاتے اپنا چنگ ہر در ساتھ لے جاتے، انہوں نے مذہبی رسوم و عبادت کے لئے اہل موسیقی کی چوکیاں اور باجوں کے بینڈ مقرر کئے تھے اور ثابت ہوتا ہے کہ عبادت کرتے وقت وہ خود اللہ تعالیٰ کو ادا و اذو الخلال کے سامنے گاتے بجاتے تھے جبکہ آلات طرب سے کام لینے والوں کا طائفہ چنگ و باب طنبورہ جھانجھرنا اور ٹرہان جاتا۔ اور وہ اپنی مناجات کے نغمہ کی مدد لے کر کرتے۔

زمانہ حضرت سلیمان :- حضرت سلیمان نے اور ترقی دی جبکہ معبد الہی میں اور حرم ربانی میں ہمیشہ سے گلنے بجانے والے نور تھے یہ زمانہ بنی اسرائیل کی موسیقی کے شباب کا تھا۔ مگر اسیری بابل نے جو ۶۳ سال تک قائم رہی یہودی موسیقی اور ان کے آلات طرب دونوں کو خاک میں ملا دیا۔ اس بلی قید سے بچھوٹنے کے بعد وہ پہنچے نہیں پائے تھے کہ ارض یہود کا وہ پرختن زمانہ شروع ہو گیا جبکہ ان پر ہر طرف سے حملے ہو رہے تھے۔ مصریوں، فارسیوں اور

رومیوں اور سب نے یکے بعد دیگرے انہیں مغلوب و مغلوب کیا اور کبھی اتنی مہلت نہ دی کہ اطمینان سے بیٹھ کر اپنے علوم اور قدیم موسیقی کو تازہ اور پرانے آلات موسیقی کو پھر زندہ کرتے۔ ان کی تباہیوں نے ان کی موسیقی کو ان میں سے فنا کر دیا۔
(مضامین شرر ص ۱۷۱)

ظہور اسلام سے پیشتر کا عربی قانون موسیقی

فیشاغورثی قانون موسیقی :- ظہور اسلام سے پہلے عربوں میں موسیقی کے دو طریقے رائج تھے۔

۱۔ فیشاغورثی (۲) ذیوسی۔

حکیم فیشاغورثی کا زمانہ ۵۸۲ سے ۵۰۰ قبل مسیح تک بتایا جاتا ہے یہ حضرت سلیمانؑ بن داؤد کے شاگرد تھے۔ ان کا قول تھا کہ محمد کو یہ روشنی چراغ نبوت سے حاصل ہوئی ہے۔

الغفطی نے تاریخ الحکماء میں اور دوسرے محققین نے لکھا ہے کہ موسیقی کے اصول و قواعد سب سے پہلے حکیم فیشاغورث نے ترتیب دے دی ہیں اور موسیقی پر سب سے پہلی کتاب رسالہ الموسیقی میں فیشاغورث نے لکھی ہے۔
تمام محققین متفقہ طور پر روایت کرتے ہیں کہ سارنگی جو سب سے پہلا سُر کا ساز ہے حکیم فیشاغورث کی ہی ایجاد ہے۔

تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ حکیم فیشاغورث ہی نے نغموں کو عددی نسبتوں سے متوازن بنایا (حکیم فیشاغورث عہد کبیرہ میں تھے جو ۵۵۹ء قبل مسیح تخت نشین ہوا تھا)

الغرض ظہور اسلام سے پیشتر زمانہ جہالیت میں عرب فیشاغورث کے ہی رسالہ الموسیقی کے پیروکار تھے اور اسی کے اصول و قواعد کے پابند تھے۔

فیشاغورث کے رسالہ الموسیقی کے علاوہ فیشاغورثی اصول پر عربوں میں اور کبھی کئی کتابیں رائج تھیں جن میں سے حکیم افلاطون۔ حکیم جالینوس

اور حکیم ارسطو کی کتاب میں بھی زیادہ قابل عزت و وقعت شمار کی جاتی تھیں۔
حکیم فیثاغورث کے ان متذکرہ بالا ماننے والے حکماء نے اس فیثاغورثی
قانون موسیقی کو رائج بھی کیا اور اس پر کتابیں بھی لکھیں۔ اس طریقہ موسیقی
کا اور حکماء کی کتابوں کا نام عرب میں چرچا تھا اور اسی فیثاغورثی طریقہ مورثی
کو عرب ظہور اسلام کے وقت تک مانتے اور عمل کرتے رہے۔

مطیر ابن کندی :- عربوں میں فیثاغورثی قانون موسیقی کو زیادہ فروغ
پانے کا سبب مطیر ابن کندی ہے جس نے سو اسوا سال
قبل مسیح حکیم فیثاغورث کے رسالہ الموسیقی کا عربی میں ترجمہ کیا تھا۔
اور حقیقت میں عربوں کی موسیقی پر یہی سب سے پہلی کتاب ہے جس کے
مستحق سب مورخین اور محققین کا یہ قول ہے کہ سو اسوا سال قبل مسیح سے
عربوں نے موسیقی پر بقا سنیف کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔
فیثاغورث کا قول ہے۔

جسم عود کی مانند ہے عقلی قوی کھونٹیوں کی طرح اور روح اس موسیقی
کے مشابہ ہے جو نپ تلی آوازیں نکالتی ہے۔ (اخلاق انسانہ ص ۱۲)
نوفیوسی قانون موسیقی :- فیثاغورثی قانون موسیقی کے علاوہ دوسرا
طریقہ موسیقی یا دوسرا قانون موسیقی
عرب میں نوفیوسی بھی جاری تھا اور کچھ لوگ اس کے بھی پیروکار تھے اور
اس پر بھی عمل کرتے تھے۔

نوفیوس حکیم فیثاغورث کا محاصر تھا۔ مگر نوفیوس نے فیثاغورث
کے بعد ہی دعویٰ موسیقی کیا تھا۔ اور اپنے اصول جاری کئے تھے جس سے صاف
ظاہر ہے کہ نوفیوسی قانون موسیقی یقیناً فیثاغورثی قانون موسیقی سے ہی
ماخوذ تھا۔

نوفیوس نے کوزمیں کئی شاگرد تیار کیے تھے جنہوں نے نوفیوسی قانون
موسیقی کی اشاعت کی اور اس کو جاری رکھا۔

نعمان البعید۔ تاریخ ابن ظہیر مطبوعہ مصر میں ہے کہ عرب سے نعمان (بعید)

نوفیسی طریقہ موسیقی حاصل کرنے یونان گیا۔ اور وہاں عرفہ نامی سے بلا جو
کرنائے کرنی بجاتا تھا (کرنائے کرنی نو فیس کے شاگرد استلینوس کی ایجاد تھی)
نحان نے عرفہ سے نو فیسی طریقہ موسیقی حاصل کیا۔ اور اسی طریقہ موسیقی
کو عرب میں آکر رواج دیا۔

عرب میں اس طریقہ موسیقی کو بھی کافی فروغ ہوا کیونکہ اس نو فیسی
طریقہ موسیقی کو نحان کے شاگرد (۱) فارس (۲) اسفندار (۳) اور مازندارانے
کافی ترقی دی۔ اور بہت شہرت حاصل کی۔

اس طرح نحان اور اس کے شاگردوں کے باعث نو فیسی طریقہ موسیقی
بھی عرب میں کافی عرصہ جاری رہا۔

مگر تاریخ ابن ظہیر مطبوعہ مصر کے قول کے مطابق نو فیسی طریقہ موسیقی
عرب میں نو فیس سے لے کر حضرت عیسیٰؑ کے وقت تک ہی جاری رہا اور بعد
میں کم ہوتا چلا گیا۔

تاریخ الحکماء کے قول کے مطابق نو فیسی قانون موسیقی پر
اقلیدس :- اقلیدس کی کتابیں (۱) کتاب الارکان (۲) کتاب الفطر۔

(۳) کتاب تالیف اللہو جاری رہیں، ان کتابوں کے علاوہ

طیس :- طیس کی کتاب فی آلالۃ الصوتۃ۔

نیقوماحس :- اور نیقوماحس کی کتاب "النغم"

سبھی ارباب موسیقی کے ہاں مدقوں تک بطور سند کے استعمال ہوتی رہیں۔

زمانہ ظہور اسلام میں عربی موسیقی

زمانہ آغاز اسلام کا موسیقی :- ظہور اسلام کے وقت تک عربوں میں
وہی فیشا عورتی قانون موسیقی رائج

رہا جس کی موجودگی کا ثبوت خود حضور سرور کائنات کی احادیث سے ثابت ہے۔

جنگ احد ۲۵ھ :- میں اہل قریش کے ہمراہ ہند بنت عتبہ کا دف

پر رجز گانا بہت سے تاریخوں اور کتابوں سے ظاہر۔
خود بانی اسلام حضور سرور کائنات کے سامنے دف بجا کر لوگوں کا گانا
احادیث نبویؐ کی بہت سی کتابوں سے ثابت ہے۔

مالک بن حنبلہ المعنی :- اصفہانی نے ان گانے والوں کا ذکر کیا ہے جو
بعد ہجرت دربار نبویؐ میں حاضر ہوئے ان میں
مالک بن حنبلہ المعنی کا نام بھی بتایا ہے جو بنو طے کے وفد کے ساتھ ۶۳ھ میں
دربار نبوت میں حاضر ہوا تھا۔

مالک بن عبد اللہ ابن خنیزہ :- طبری نے دربار نبوت میں حاضر ہوئے
دولے وفد کے مغنیوں میں مالک بن
عبد اللہ ابن خنیزہ کا نام بھی بتایا ہے۔

طبرانی :- حضورؐ نے بوجھا اس یتیم کا (جو عائشہؓ کے پاس تھی) کیا ہوا عائشہؓ
نے عرض کیا کہ ہم نے اسے اس کے شوہر کے پاس رخصت کر دیا۔
فرمایا تم نے کوئی عورت اس کے ساتھ نہ کر دی جو ذرا گاتی اور دف بجاتی ہوئی
ساتھ جاتی۔

بخاری، داؤد اور ترمذی :- میں ریح بنت معوذ سے روایت ہے کہ
جب میری (ریح بنت معوذ) کی رخصتی
ہوئی تو حضورؐ میرے غریب خانہ پر دولتی افروز ہوئے اور میرے ہی بستر پر
بیٹھ گئے، چند لوگ اس دف بجا بجا کر اپنے بدن میں شہید ہوئے والے بزرگوں
کی مدح سرائی کرنے لگیں۔ ایک نے کہیں یہ مصرع گایا کہ (ترجمہ) ہم میں ایک
پیغمبر آیا ہے جو یہ جانتا ہے کہ کل کیا ہو گا۔ حضورؐ نے فرمایا کہ یہ نہ کہو وہی کہو
جو پہلے کہہ رہی تھیں (یعنی گارہی تھیں)

بخاری مسلم اور نسائی :- حضرت عائشہؓ سے روایت کی ہے۔
حضورؐ میرے ہاں تشریف لائے اس
وقت دو لوگ اس جنگ بجاتے گانے گا وہی تھیں، حضورؐ بستر پر لیٹ گئے
اور دوسری طرف کر دے بدل لی، اتنے میں حضرت ابو بکرؓ تشریف لائے اور مجھے

ڈالتے ہوئے کہا کہ رسول اللہ کی موجودگی میں یہ شیطانی گیت، حضورؐ نے جناب ابوبکرؓ کی طرف متوجہ ہو کر فرمایا۔ رہنے دو ان بیچاروں کو۔ یہ عید کا دن تھا۔ یہ روایت تو سبھی جانتے ہیں کہ ہجرت مدینہ کے دن عورتیں ہجرت مدینہ :- دف پر یہ گارہی تھیں (عربی اشعار کا ترجمہ)

ہم پر چاند نکلا ہے۔ ودارع کے ٹیلوں سے
ہم پر شکر واجب ہے۔ جب تک دعا کرنے والا دعا کرتا ہے۔
اے ذہ جو ہمارے اندر بھیجے گئے۔ آپ تو وہ دین لئے ہیں جو داءِ جلال طاعت
الرضیٰ یہ چند تاریخی واقعات اس بات کا پورا ثبوت ہیں کہ ظہور اسلام کے
زمانہ میں سبھی بہت سے ماہرین موسیقی عرب میں موجود تھے اور وہ اسی فنیسا
عوزنی قانون موسیقی کے پیروکار تھے اور یہ چند تاریخی حوالوں کے ثبوت
عرب میں موسیقی کے وجود کا اور عربوں کے ذوقِ موسیقی کا اندازہ لگانے کے
لیے کافی ہیں۔

نسائی اور طبرانی :- یہ حدیث شریف روایت کی ہے کہ
ایک عورت حضورؐ کے پاس آئی، حضورؐ نے
پوچھا کہ عائشہ تم اسے پہچانتی ہو (کہا نہیں حضورؐ بتائی) فرمایا کہ یہ فلاں قبیلہ
کی میراثن ہے۔ کیا تم اس کا گانا سننا پسند کرو گی؟ اس کے بعد اس نے حضرت
عائشہؓ کو گانا سنایا، حضورؐ نے شکر فرمایا یہ تو بلا کی گانے والی ہے۔

ترمذی :- میں بریدہ بن الحصیب سے روایت ہے کہ
حضورؐ جب کسی غزوے سے واپس تشریف لائے تو
ایک لڑکی حضورؐ کے پاس آکر کہنے لگی کہ یا رسول اللہ میں نے منت مانی تھی کہ
اگر اللہ تعالیٰ حضورؐ کو سلامتی کے ساتھ واپس لے آئے تو میں حضورؐ کے
سامنے دوں بجا کر گاؤں گی۔ حضورؐ نے فرمایا منت مانی ہے تو گا بجالے
(ورنہ نہیں) اس کے بعد وہ گانے بجانے لگی۔ اتنے میں حضرت ابوبکرؓ، حضرت
عثمانؓ، حضرت علیؓ آئے اور وہ گائی بجاتی رہی۔ پھر جب حضرت عمرؓ آئے
تو وہ اپنی دف کو الٹ کر اس پر بیٹھ گئی۔ اس پر حضورؐ نے فرمایا۔ اے عمرؓ تم سے

تو شیطان بھی ڈرتا ہے۔

(اسی حدیث پر کتاب اسلام اور موسیقی کے مصنف مولانا شاہ محمد میر ندوی نے لکھا ہے کہ اس جملہ سے کہ اے عمر! تم سے تو شیطان بھی خوف کرتا ہے۔ لوگوں میں عجیب و غریب غلط فہمیاں پیدا ہوئی ہیں۔ بعض نے عورت کا گانا بجانا شیطان فی فعل سمجھا مگر انہوں نے یہ نہیں سوچا کہ اگر یہ شیطان فی فعل ہوتا تو حضورؐ منہ فرمادیتے۔ دوسرے منت غلط یا حرام بات کی نہیں مانی جاتی۔ جن لوگوں نے غلط منت مانی حضورؐ اس کی تکمیل کی اجازت نہیں دی۔ اور اگر کوئی یہ خیال کرے کہ شیطان حضرت عمرؓ سے بھاگ گیا تو خود بالئہ تو بین رسالت ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حضرت عمرؓ کی اسیت لوگوں پر طاری تھی۔ حضورؐ کے مفہوم کا مطلب اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ یہ عورت ڈر گئی تو کیا تعجب ہے۔ تم سے تو شیطان بھی ڈرتا ہے (کتاب اسلام اور موسیقی ص ۱۱۱)

چونکہ ہمارا مطلب صرف یہ بیان کرنا ہے کہ زمانہ ظہور اسلام میں بھی عرب میں فن موسیقی رائج تھا۔ اس لئے یہ چند احادیث نقل کی ہیں۔

خلفاء راشدین کے دور کا موسیقی

تاریخ القریش: میں مولانا شبیرزادہ آزاد لکھتے ہیں۔
۱۔ عربی موسیقی کا علمی فن عروج و کمال مسلمانوں کے عروج و کمال کے ساتھ ساتھ ترقی کرتا گیا ہے۔

۲۔ خلفائے راشدین کے زمانہ میں بڑے بڑے نامور گویے پیدا ہوئے تھے۔
۳۔ حضرت عمرؓ کے زمانہ کے پیر چنگی (چنگ نواز) کا واقعہ مولانا روم اور دیگر محققین نے بیان کیا ہے۔

۴۔ حضرت عثمانؓ کی خلافت کے زمانہ میں طویس نامی مغنی کو بڑی شہرت حاصل ہو گئی تھی۔

علم نفس: اس کا اصلی نام عیسیٰ بن عبد اللہ اور کنیت ابو عبد اللہ تھی فن موسیقی

میں اس کی مثال دی باقی تھی۔ جیسا عربی کے ایک شعر سے ظاہر ہے۔

تغنی طویس والہرمجی بعد

وماقصبات البیق الا المجد

ترجمہ :- اچھا گانا طویس ہے اور سرت اس کے بعد ہے۔ مگر اول نمبر بعد نے ہی حاصل کیا ہے۔

اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوا کہ طویس کے علاوہ سرتج اور مجد بھی اس دور کے مشہور مغنی تھے۔

خلفائے راشدین کے دور کا مشہور مغنی اور طویس کا سرتج مغنی :- شاگرد تھا۔

عریض مغنی :- اس کو بڑی شہرت حاصل تھی اور طویس مغنی کا شاگرد تھا۔
سعید مغنی :- خلفائے راشدین کے دور کا نامور مغنی تھا اور طویس مغنی کا شاگرد تھا۔

رقیق مغنی :- اس کو خلفائے راشدین کے دور میں بڑی شہرت حاصل تھی۔
ابن عائشہ :- خلفائے راشدین کے دور میں عرب میں اس کو دور دور شہرت حاصل تھی۔

طویس مدنی مغنی ابو عبد المنعم بن عیسیٰ بن عبد اللہ پہلا مغنی اسلام ہے اس کی شہرت زمانہ خلافت حضرت عثمان غنی میں بہت ہو گئی تھی اس کی وفات ۳۹۲ء میں ہوئی۔

حضرت عمر فاروق :- ابن حجر عسقلانی التوفی الخیر کے قلم پر لکھتے ہیں کہ حضرت عمرؓ جب اپنے گھر میں تنہا ہوتے تو ایک یاد دو شعر کا کر پڑھتے۔

ابو عبد اللہ خوات :- کے متعلق علامہ عبد البر کتاب استیعاب میں ہے کہ

خوات کہتے ہیں کہ ہم لوگ حضرت عمرؓ کے ساتھ حج کے لئے روانہ ہوئے ان میں ابو عبیدہ بن جراح اور عبدالرحمن بن عوف بھی تھے۔ لوگوں نے حضرت عمرؓ سے

فرمانش کی کہ ہزار کے اشارے ترم کے ساتھ سنو ایسے۔ حضرت عمرؓ نے کہا کہ ابو عبد اللہ یعنی (خوات) کو بلا کر کہو کہ اس کے اشارے کا کر سنائے۔ خوات کہتے ہیں کہ یہ شغل ساری رات ہوتا رہا۔ یہاں تک کہ صبح ہونے لگی تو حضرت عمرؓ نے فرمایا کہ خوات اب اپنی زبان بند کرو کیونکہ صبح ہو چکی ہے۔

حضرت عثمان غنی ذی النورینؓ :- حادی میں لکھا ہے کہ حضرت عثمان غنیؓ کے پاس دو بانڈیاں تھیں جو انہیں شب کو گانا سنا یا کرتی تھیں جب وقت سحر ہوتا تو آپ ان سے فرماتے کہ اب سب کر دیا استغفار کا وقت ہے۔

حارث بن کلابہ بن عمر بن علاج الشقی :- یہ شقیف خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ زمانہ جہالت میں حصول طب کے لئے ایران گئے۔

آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے ظہور کے بعد حلقہ مگوش اسلام پہلے القفطی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے کہ الحارث سارنگی بہت اچھی بجاتے تھے اور یہ ہمزہ ایران اور یمن سے سیکھ کر آئے تھے۔

نقائش التواریخ میں منشی دیوی پرشاد لکھتے ہیں کہ الحارث نے فارس کی سلطنت میں جا کر فنون طبابت اور علم موسیقی کو خوب سیکھا تھا اور عود خوب بجاتا تھا اس کی دفات سلم میں ہوئی۔

یہ چند تاریخی حوالے اس بات کا ثبوت ہیں کہ خلفائے راشدین کے زمانہ میں کبھی عرب میں موسیقی رائج تھا اور یہ اسی فیثا غورثی قانون کے مطابق رائج تھا اور اس وقت تک کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوئی تھی۔

خلفائے نبوی امیہ کے دور میں موسیقی

یہاں ہم دور نبی امیہ کے چند ایسے مقتبوں کے دور نبی امیہ کے چند مغنی :- مختصر حالات لکھ رہے ہیں۔ جن کے حالات :-

واقعات اور فنی کمالات کے تذکرے معتبر کتب اور مستند تواریخ میں پکارتے ہیں۔
دبلیں مغنی :- یہ عہد حضرت معاویہؓ کا بڑا مشہور گویا مانا جاتا تھا۔

مسیح مغنی :- اس مغنی کو عبد الملک بن مردان (۶۵ھ مطابق ۶۸۵ء) سے ۷۵ھ مطابق ۷۹۱ء تک میں بڑی شہرت حاصل تھی۔
ابو عثمان بن مسیح مغنی :- یہ مسیح مغنی کا بیٹا تھا اس وجہ سے ابن مسیح کے نام سے مشہور تھا۔ یہ عہد عبد اللہ بن زبیر کا بڑا مشہور اور نامور گویا تھا۔

عریص مغنی :- یہ ابن مسیح کا بڑا مشہور اور نامور شاگرد تھا اور اس کو عہد عبد الملک بن مردان میں بڑی شہرت و عزت حاصل تھی۔

سعید بن مسیح مغنی :- یہ مشہور مغنی مسیح مغنی کا بیٹا اور ابو عثمان بن مسیح مغنی کا بھائی کا تھا اس کو اپنے باپ اور بھائی سے موسیقی کی تعلیم حاصل ہوئی تھی اور اس کو عہد عبد الملک میں بہت شہرت حاصل تھی۔
سریح مکی مغنی :- یہ عرب کا بہت بڑا اور مشہور مغنی ہوا ہے۔ اس نے بہت سے راگ بھی بنائے ہیں۔ اس کو عبد اللہ بن زبیر کے زمانہ میں بڑی شہرت و عزت حاصل ہوئی اور اس نے بہت شاگرد تیار کئے۔

ابن سریح مکی مغنی :- یہ مشہور مغنی سریح مغنی کا بیٹا تھا۔ اس لئے ابن سریح کے نام سے مشہور تھا اس کا انسی نام عبید تھا۔ یہ زبیر بن عبد الملک اور ولید کے عہد کا مشہور گویا تھا۔

ہلال بن الشحر :- یہ دور بنی امیہ کا مشہور شاعر تھا اور اس وقت کا بڑا مہر موسیقی بھی مانا جاتا تھا۔

ابن عائشہ المدنی مغنی :- اس کی ماں کا نام عائشہ تھا جو اس دور کی بڑی عاقلہ اور فاضلہ مشہور تھی اس لئے یہ اپنی ماں کی نسبت سے ابن عائشہ کے نام سے مشہور ہوا اس کو عہد ولید بن یزید میں بہت شہرت حاصل تھی۔ اس نے بہت سے گیتوں کی طرزیں بھی بنائی تھیں۔

اس نے خلفائے راشدین کا زمانہ بھی دیکھا اور دور امیہ بھی دیکھا تھا۔
الربیع مغنی :- اس کا شمار اس دور کے مشہور مغنیوں میں ہوتا تھا اور یہ
 جعفر بن سلیمان گورنر مدینہ کا خاص گویا تھا۔

عطر مغنی :- یہ الربیع مغنی کا ہمصر اور ہم پایہ مغنی تھا، اور اس کا
 شمار اس دور کے مشہور گویوں میں تھا۔
سریح مغنی :- اس مشہور مغنی کو یزید بن عبد الملک سلمہ سے شہنہ تک
 کے عہد میں بڑی شہرت حاصل ہوئی۔

ابو یحییٰ بن سریح مغنی :- یہ عبید یعنی ابن سریح کا بھائی اور سریح مغنی
 تنیم حاصل ہوئی تھی، اور یہ عہد بنی امیہ کا بڑا مشہور گویا ہوا ہے۔

معبدا لمدنی مغنی :- یہ عرب کا بہت بڑا مشہور و نامور گویا تھا، عبید بنی
 امیہ میں اس کا شمار چوٹی کے فنکاروں میں تھا، گانے
 میں اس کی مثال پیش کی ساقۃ الحق۔ اس نے بہت سے راگ بھی بنائے تھے۔

مالک ابن ابی السبح :- یہ خاندان بنی عبط سے تھا اس کو عہد ولید بن
 یزید اور ابوالعباس سفاح میں بہت شہرت
 حاصل ہوئی، اور یہ عربی موسیقی کا بہت بڑا ماہر اور عامل مانا جاتا تھا۔

راہیقہ :- یہ عبد الرحمن بن ابی الزناد کی کنیز اس دور کی مشہور گانے
 والیوں میں شمار ہوتی تھی۔

عمرہ :- یہ خارجہ بن یزید کی بڑی نامور گانے والی کنیز تھی، جس کو اس
 دور میں بڑی شہرت حاصل تھی۔

حبابہ :- یہ یزید بن عبد الملک کی کنیز تھی اور اس کو گانے کے لحاظ سے
 بڑی شہرت حاصل تھی۔

صفر العلیمن :- اس نے مشہور مغنی عبید ابن سریح سے موسیقی کی تعلیم
 لی تھی اس کو عرب میں بہت شہرت تھی۔

خلفائے بنی عباسیہ میں موسیقی کا عروج و کمال

دورِ بنی عباسیہ کے خلفاء کا ذوقِ موسیقی :- محققین اور مورخین کا متفقہ
عباس کے دور میں فنِ موسیقی کو بہت زیادہ ترقی ہوئی اور علمی اصول و قواعد عملی رموز
ونکات اور فنی خصوصیات سے مرصع ہو کر بامِ عروج تک پہنچا۔

اور اس فن پر خاندانِ بنی عباس نے خاص طور سے اس پر توجہ دی اور اس
فن کو فنی حیثیت سے آراستہ و پیراستہ کر کے اس فن کی اشاعت کے لئے مت نئے
ڈھنگ اور اس کی ترقی و بقا کے لئے مت نئے طریقے رائج کئے۔

مولانا عبدالحلیم شرر کا قول :- اپنی کتاب ہندوستانی موسیقی میں لکھتے ہیں۔
ابتدائے خلفاء بنی عباس کے دور میں
صد ہا صاحبِ کمال معنی گزرے ہیں۔ خلیفہ ہارون رشید کے عہد میں تو تمام شہر منہول
اور اہل کمال سے پُر تھے۔ خود ہارون رشید کے دربار میں بڑے بڑے صاحبِ کمال
معنی موجود تھے جن میں سے ابن جاح اور ابراہیم موصلی خاص طور سے قابلِ ذکر
ہیں جو اس فن میں بڑی قابلیت رکھتے تھے۔

اس زمانے میں صرف سینہ در گوئی ہی نہیں بلکہ بڑے بڑے امراءِ خلافت
اور خاص خاندانِ خلافت کے شہزادے اس علم کے اعلیٰ ماہرین فن میں ہی شمار کئے
جاتے تھے۔ چنانچہ خود ہارون رشید کا بھائی ابراہیم بن مہدی سحانے میں با کمال تھا
یہی وجہ تھی کہ خلافت بنی عباس کے زمانے میں فنِ موسیقی کو چار چاند لگ گئے۔

(ہندوستانی موسیقی)

(۳۳۳ھ سے ۳۳۵ھ) کے زمانے میں موسیقی کو اور ترقی
خلیفہ متوکل :- ہوئی۔ اس زمانہ میں زمیں، دیس اور مشرق اس فن کے
بڑے ماہرات دامنے جاتے تھے۔

خلیفہ معتد باللہ :- (۳۴۹ھ سے ۳۵۹ھ) خود موسیقی کا بڑا انداز دان اور

ماہر موسیقی تھا۔ اس کے دربار میں بڑے بڑے اہل کمال ماہرین موسیقی جمع تھے۔
 محمد باللہ کے بعد عبداللہ بن محترم نے اس فن موسیقی کو اور
 عبد اللہ بن محترم ترقی دی اور اسی زمانے میں عربوں نے اس فن میں صد ہا
 قسم کی خویاں پیدا کیں۔ ایجادات و اختراعات کا سلسلہ عرصہ دراز تک چلتا رہا۔
 اور عربوں نے موسیقی پر بہت سی کتابیں لکھیں۔ کیونکہ ہر خلیفہ نے اپنے اپنے
 عہد میں اس فن کی طرف خاص طور سے توجہ کی۔ اہل فن کو عزت و وقعت کے
 ساتھ اپنے درباروں میں جگہ دی اور ہمیشہ اس فن کی ترقی و بقا کیلئے کوشاں رہے۔
 تاریخ الخلافہ میں اصولی کا یہ قول لکھا ہے کہ۔

والثق باللہ۔ واثق باللہ ہارون ابو جعفر بن متعم بن رشید راگ میں
 سب خلفاء سے زیادہ ماہر ہوا ہے۔

اس نے بہت سی باتیں اصوات و الحان اور سریا و راگ راگنیاں (تزیینات)
 نتوں کے ایجاد کیں۔

عود و بجانے اور اشعار و اخبار میں وہ سب سے بڑا اتا دانا جاتا تھا۔
 خلفائے عباس نے جو اپنے عہد میں فن موسیقی اور اس فن کے فنکاروں
 کی سرپرستی کی ہے اور اپنے دلی ذوق و شوق کی وجہ سے اس فن کی ترقی و بقا
 کے لئے کوششیں اور جدوجہد کی ہے اور اس فن کو فنی عروج و کمال تک پہنچانے
 کے لئے فنکاروں پر جو اپنی عنایت و نوازشوں کی بارشیں کی ہیں ان کے حالات
 و واقعات سے عربی کتب و تارخ پُر ہے اور خاص طور سے ابوالفراج اصفہانی
 کی کتاب آغانی جو اکسیر جلدوں میں ہے ایسے حالات و واقعات سے
 مرصع ہے۔

رطوبات کے خوف سے ہم نے لیئے تمام حالات و واقعات
 کو نظر انداز کر دیا ہے۔ صرف موسیقی کی خصوصیات کو ہی مد نظر
 رکھا ہے۔

دو خلفاء بنی عباسیہ میں موسیقی کی ترتیب و تنظیم

عربی کتب موسیقیہ کا سلسلہ تو مطہر ابن کنزی عربی موسیقی کے اسباب ترقی سے ہی شروع ہو گیا تھا جس نے سوا سوا قبل مسیح حکیم فیثا غورن کی کتاب الموسیقی کا عربی میں ترجمہ کیا تھا۔ مگر جس کو خاص عربی موسیقی کی کتب موسیقیہ کہا جاسکتا ہے۔ تاریخی لحاظ سے اس کا سلسلہ خلفائے بنی عباس کے عا دور سے شروع ہوتا ہے۔

نے بیت الحکمت کے نام سے ایک ادارہ قائم کیا تھا خلیفہ ہارون رشید :- جس میں یہودی، عیسائی، پارسی اور ہندو مترجمین بڑی بڑی تحفہ اہوں پر مقرر کئے گئے تھے۔ وہ بڑے بڑے قابل مترجمین دن رات فنون حکمت (عربان تمام علوم کو حکمت کہتے ہیں جن کی اختراع عقل انسانی سے ہو اور موسیقی کو بھی اس میں شامل کرتے ہیں) کی تحقیقات میں مصروف رہتے تھے۔ وہ دیگر علوم و فنون کی کتابوں کے عربی میں ترجمے بھی کرتے تھے اور ان پر اپنی تصنیفات بھی کرتے تھے۔

کتا مامون میں ہے کہ خلیفہ ہارون رشید کے زمانہ خلیفہ مامون رشید :- سے جو ترجموں کا سرمایہ ایک جمع ہوا تھا، وہ خلیفہ مامون رشید کے شوق علم کے لئے کافی نہ تھا۔

مامون رشید نے قیصر روم کو خط لکھا کہ اسطو کی جس قدر تصانیف مل سکیں وہ دارالخلافت کو روانہ کی جائیں۔

قیصر روم نے قسطنطین کے زمانہ سے یونان میں جو کتب خانہ مقفل ہوتا اور بہتے تاجدار اس کے بعد ہوئے قفلوں کی تعداد بڑھاتے رہے۔ اس کتب خانہ سے قیصر نے پانچ اونٹوں پر کتابیں لاد کر مامون رشید کو بھیج دیں۔

پھر مامون رشید نے حجاج بن یوسف بن المطر، یوحنا بن البطارق اور سلیمان کوجبیت الحکمت کے مہتمم اور اشراف اعلیٰ تھے۔ وہ بھیجیا کہ اپنی پسند سے کتابیں

انتخاب کر کے لائیں۔

پھر ماموں رشید نے ارمینہ۔ مصر۔ شام۔ سیرست۔ اور دوسرے مقامات میں فائدہ بھیجے اور لاکھوں روپیہ صرف کے لئے دیئے کہ جس قدر صرف سے اور جس طرح بھی ہو سکے پرانی تصانیف ہم پہنچائیں۔

اس زمانے میں قسطنطنیہ لافا ایک عیسائی بھی بہت سی کتابیں تلاش کر کے لایا۔ ماموں نے ان کتابوں کے ساتھ اس کو بھی ترجمے کے کام پر مقرر کیا۔

سہل بن ہارون کو جو فارسی النسل حکیم تھا اور جو سیوں کے علوم و فنون سے بخوبی واقف تھا ماموں رشید نے اس کو بھی ترجمے کے کام کی خدمت پر مقرر کیا۔

خلیفہ ماموں رشید کی یہ التفات اور توجہ دیکھ کر تمام دربار میں یہ جوش پھیل گیا۔ محمد احمد اور حسن نے جو ماموں رشید کے خاص نیم تھے اور جو ہندسہ جلی اور موسیقی میں استاد وقت مشہور تھے۔

انہوں نے روم کے اطراف اور دیگر ممالک سے کئی ہزار کتابیں منگائیں اور دور دراز ملکوں سے مترجم بلوائے جنکو بیش قرار شاہروں پر ترجمہ کیلئے مقرر کیا۔ جبریل بن بختو (المؤنی رحمہ اللہ) جو ایک عیسائی طبیب اور دربار خلعت مارکن تھا۔ اس نے بھی ترجمے کے کام میں بڑی فیاضیاں دکھائیں۔

ہندوستان کے راجہ نے مشہور حکیم دو بان کو ماموں کی خدمت میں بھیجا اور لکھا کہ جو یہ آپ کی خدمت میں بھیج رہا ہوں دنیا میں اس سے بڑھ کر مفید و نامور اور سحر زخم نہیں ہو سکتا۔ اس حکیم نے کسی طرح یہ معلوم کیا تھا کہ ایوان کسرا میں ایک صندوق مدفون ہے جس میں نو شیرداں کے وزیر کی ایک نہایت بے نقص تصنیف چھپا کر رکھی ہے۔ ماموں نے حکیم کے کہنے سے وہ صندوق منگوا یا۔ اس میں سے تقریباً سو ورق کا ایک رسالہ ملا۔ ماموں اسکا ترجمہ منکر بہت خوش ہوا۔

انرض اسی طرح بڑی جستجو اور تلاش سے اطراف و جوانب اور دور دراز ملکوں سے یونانی۔ کلدی۔ قسطنطینی۔ فارسی اور سامی وغیرہ زبانوں کی کتابیں جمع کیں اور ترجمہ کا کام شروع کیا گیا۔

حجاج بن یوسف کو فی۔ حسن بن شاکر۔ ابوصالح۔ فطاب بن یوسف السبکی۔
 سلیمان بن حنین بن اسحاق۔ سہیل بن ہارون۔ ابو جعفر یحییٰ بن عدی۔ محمد بن موسیٰ
 خوارزمی۔ احمد بن شاکر۔ محمد بن شاکر۔ علی بن العباس بن احمد جوہری یحیٰ بن یحییٰ
 یوحنا بن ماسویہ۔ ابن البیہقی۔ اور یحییٰ ابن ابو منصور وغیرہ جو اماموں کے دربار
 کے مشہور مترجم اور بیت الحکمت کے ستم تھے ترجمے کے کام پر لگ گئے۔

اماموں مترجم کو اس کی تنخواہ سے علاوہ (ان میں اکثر کی تنخواہیں آجکل
 کے حساب سے ڈھائی ہزار روپے سے بھی زیادہ تھیں) کتاب کے وزن کے برابر
 سونا تلو کر دیتا۔ (کتاب المامون)

اماموں رشید کے عہد سے زیادہ ترجمہ کا کام خلیفہ
خلیفہ منصور عباسی :- منصور کے عہد سے ۱۵۷ھ سے ۱۷۵ھ تک ہوا۔
 اور مدت تک بڑے اہتمام سے جاری رہا۔

خلیفہ منصور عباسی نے حکمائے یونان۔ فلسطین۔ اور سطورین نے جو اپنی
 اپنی لغات بنیف بطور یادگار چھوڑی تھیں جو دارالعلوم مصر۔ قسطنطنیہ۔ فارس
 اور حقیقین وغیرہ میں تھیں منگا کر جمع کیں اور ان کے عربی میں ترجمے ہوئے۔
 اور ان پر منصور۔ ابو محمد۔ ذکریا۔ سلیمان اور عبد الرحمن وغیرہ نے
 حواشی لکھے اور ان کو زندہ کیا۔

ترجمے کا کام خلفائے بنی عباس کے ہر دور میں جاری رہا۔ اور ہر دور
 میں بڑے بڑے مشہور مترجم ہوئے۔ مثلاً

یحییٰ بن البیہقی۔ نعیم المحض۔ عبدالمسیح بن عبد اللہ۔ اسحاق بن حنین
 حبش بن حسن۔ ابو بشر متی بن یونس۔ ابو بکر ذکریا۔ المنطقی۔ ابو الخیر الحسن
 بن الخیر۔ ثابت بن قرہ۔ ابو الوفا۔ محمد بن محمد۔ اطاسب۔ عیسیٰ بن عیسیٰ۔ ابراہیم
 بن الصلت۔ عمر بن العفرخان۔ اور حسن بن ہارون۔ وغیرہ وغیرہ کے تراجم
 حواشی اور دیگر تحریریں علمی دنیا میں کافی شہرت و عزت حاصل کر چکے ہیں۔

مورخین۔ محققین کا یہ کہنا قریباً صحیح ہے کہ دور عباسیہ میں دیگر ممالک
 کا کوئی علمی سرمایہ ایسا باقی نہیں رہا تھا جو ترجمہ کے ذریعہ عربی میں منتقل نہیں ہوا۔

یہی چیز تھی جس کی وجہ سے علمی دنیا میں دولت عباسیہ کی شہرت کی آواز باز گشت آ رہی ہے۔

(مورخ راجپوتہ - مترجم تاریخ التواریخ ایران) منشی دیوی پرشاد لکھتے ہیں۔

ماموں نے ارسطو کو خواب میں دیکھا، ملک روم کو خط بطلب کتب ارسطو لکھا، اس نے حد سے زیادہ کوشش کر کے ایک محفوظ مکان سے قسطنطین کے عہد سے جو اراضی ایران میں مقفل تھا، حکمت فلسفہ کی کتابیں پیدا کیں اور ان میں سے پانچ اونٹ کا بوجھ ماموں کے پاس بھیج دیا۔ ماموں نے ایک جماعت مقرر کی جس نے ان تمام کتابوں کو یونانی سے عربی میں ترجمہ کیا۔ بعد اس کے اکثر مسلمان بھی یونانیوں کی کتابوں کی تلاش میں مصروف رہے۔

اور جو لوگ بنی خیم کے بعد اس مہم پر گئے تھے ان کے مجدد احمد موسیٰ بن شاہر کے بیٹے تھے، جنہوں نے اس مہم میں جان و مال کے صرف کرنے سے دریغ نہیں کیا۔ جس سے ان کو فلسفہ، ہندسہ، موسیقی، ارسطاطیسی اور طب وغیرہ علوم کی کتابیں حاصل ہوئیں (نقائص التواریخ)

جمال الدین ابوالحسن علی بن یوسف القفقی :- لکھا ہے۔

اسلم فتوحات کے بعد وہی شامی جو پہلے اپنی زبان میں مترجم کیا کرتے تھے وہی پھر مسلمان سونے کے بعد اب عربی زبان کی خدمت میں لگ گئے تھے۔

مولانا عبدالحلیم شرر :- مفسر عباسی کے عہد میں اس حکمت بطلیموس جالینوس

اقلیس ابولونیوس، ارسطاطالین، اور سمیدس وغیرہ یونانی حکیموں کی تصانیف کے یونانی سے عربی میں ترجمہ ہوئے۔ فلسفہ اور حکمت کے ساتھ ساتھ موسیقی کی بھی اشاعت جاری رہی۔ الغرض اس محنت و جانفشانی کوشش اور جدوجہد سے عرب مسلمانوں نے اپنے دیگر علوم فنون کے ساتھ ساتھ اپنی موسیقی کو اعلیٰ اعلیٰ اصول و قواعد میں باعلیٰ رموز و نکات اور بہترین فنی خصوصیات سے مرصع کر کے فن موسیقی کو از سر نو زندہ کیا۔

عربی کتب موسیقیہ کے چند مصنفین

دور عباسیہ میں سینکڑوں کی تعداد میں مترجم اور دیگر عربی کتب موسیقیہ علوم و فنون کی کتابوں کے مصنفین ہوئے ہیں جن کے حالات بیان کرنے کے لئے کئی ضخیم کتابوں کی ضرورت ہے مگر ہمارا مقصد صرف عربی موسیقی کے کچھ فی حالات بیان کرنا ہے اس لئے ہم یہاں صرف ایسے ہی چند مصنفین کا حال بیان کرنا مناسب سمجھتے ہیں جنہوں نے فن موسیقی پر بہترین کتابیں لکھ کر خدمت خلق اور خدمت فن کے فرائض ادا کئے ہیں اور جن کے حالات مستند تواریخ اور معتبر کتب میں بھی پائے جاتے ہیں۔

ابو یوسف یعقوب بن اسحاق الکندی بصری بغدادی :- بصرے میں پیدا ہوئے۔ ان کو ارسطو کا ہم پلہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ خلیفہ مامون الرشید کے سب سے بڑے مترجم تھے۔ حسان کا قول ہے کہ الکندی کے سوا اسلام میں اور شخص فلاسفہ کے لقب سے ممتاز نہیں ہوا۔ وہ طب، حساب، منطق، ہندسہ، موسیقی، طبلاء، اعداد اور نجوم کے بہت بڑے ماہر تھے۔

علامہ ابن الصبیح نے طبقات الاطباء میں الکندی کی دو سو بیسی کتابوں اور رسالوں کے نام دیئے ہیں۔

ابو عثر نے کتاب المذکرات میں یعقوب الکندی کو بہت بڑا مترجم بنایا ہے ابن جلیل اللاندی کہتا ہے۔ الکندی ایک شریعت الاصل بصری تھا جس کا دادا ابو ہاشم (عباسی) کی طرف سے بعض ولایات پر حکمران رہا۔ بصرے سے بغداد حصول علم کے لئے گیا۔ اور رفتہ رفتہ طب، فلسفہ، منطق، موسیقی، ہندسہ، اعداد اور سمیت میں یرکانہ روزگار بن گیا۔

الفقطی نے تاریخ الحکماء میں الکندی کی موسیقی کے موسیقی سے علاج :- متعلق ایک حکایت لکھی ہے کہ یعقوب الکندی کے

پڑوس میں ایک بڑے تاجر کے لڑکے پر سکتے کا حملہ ہو گیا۔ تاجر نے بغداد کے تمام اطباء کو بلایا۔ لیکن کوئی افاقہ نہیں ہوا۔ لوگوں نے کہا کہ تمہارے پڑوس میں دنیا کا سب سے فاضل رہتا ہے اس کی خدمت سے کیوں فائدہ نہیں اٹھاتے۔ تاجر الکندی کے پاس گیا اور سب حال بیان کیا۔ الکندی تاجر کے گھر گیا۔ اور لڑکے کی نبض پر ہاتھ رکھ کر دیکھا اور اپنے چارٹا گردوں کو جو موسیقی میں ماسر تھے حکم دیا کہ بیمار کے سر پر کھڑے ہو کر سارنگی بجاؤ اور فلاں فلاں سر پیدا کرو۔ کچھ دیر کے بعد لڑکے کی نبض میں جنبش پیدا ہوئی پھر جسم ہلنے لگا اور لڑکا اٹھ کر بیٹھ گیا۔ الکندی نے تاجر سے کہا اپنے کاروبار اور لین دین کے متعلق جو کچھ بھی تم کو پوچھنا ہے پوچھ لو اور لکھو اس دوران میں ساز بجتے رہے اور تاجر نے جو کچھ پوچھا اور معلوم کرنا تھا معلوم کر لیا۔ دفعتاً ساز بے سُرے ہو گئے اور وہ لڑکا لے ہوش ہو کر گر پڑا۔ تاجر نے کہا خدا کے لئے دی سر نکالے تاکہ لڑکا پھر اٹھ بیٹھ سکے۔ الکندی نے کہا اب اٹھنا مشکل ہے مجھ کو دیر میں خیر کی گئی جب میں یہاں پہنچا تو اس میں زندگی کے صرف چند ہی سانس باقی تھے۔ (تاریخ الحکماء)

الکندی کتب موسیقی :- القفطی نے الکندی کی مختلف علوم و فنون پر دو سو موسیقی پر یہ چند کتابیں مشہور ہیں۔

۱۔ رسالۃ الکبرے فی تالیف

۲۔ کتاب ترتیب النغم

۳۔ کتاب المدخل الی الموسیقی

۴۔ رسالۃ فی القیاع

۵۔ رسالۃ فی الاخبار عن صناعة الموسیقی

۶۔ کتاب فی خبر صناعة الشراذ

۷۔ رسالۃ موسیقی فی ترتیب و تالیف

۸۔ اور ایک رسالۃ تال پر ہے۔

اور ایک رسالہ احمد بن معتم کی اس کتاب کا خلاصہ ہے جس میں نغموں

کاتالیف اور چنگ سازی کی بحث ہے (الکندی کا شمار میں انتقال ہوا۔
 القفطی نے تاریخ الحکماء میں اس کو یعقوب
 احمد بن محمد الطیب الرضیؒ - الکندی کا شاگرد بتایا ہے اور اس کے متعلق
 لکھا ہے کہ۔

اس کا کلام فصیح۔ مختصر نویسی میں ماہر۔ علوم متقدمین اور فنون عرب
 میں ماہر۔ ذہین۔ قابل۔ دلیخ۔ فلسفہ۔ موسیقی اور منطق میں کامل تھا۔
 مختلف علوم و فنون پر احمد بن محمد کی چوبیس کتابوں کا ذکر کیا گیا ہے جن میں
 سے موسیقی پر بہت سے کتابیں مشہور ہیں۔

احمد بن محمد الطیب الرضیؒ کی کتب موسیقی ۱۔ کتاب الموسیقی صغیر
 ۳۔ المدخل الی علم الموسیقی ۴۔ کتاب اللؤلؤ والملاہی ۵۔ نزہۃ المستراح خاص۔
 القفطی نے لکھا ہے کہ یہ آغاز میں خلیفہ معتضد باللہ کا استاد تھا۔ پھر
 اس کا ندیم و جلس بن گیا۔ معتضد باللہ اس سے امور مملکت میں مشورہ لیا کرتا تھا
 اس کی وفات ۲۹۱ھ میں ہوئی۔

یہ بخوی
 ابو عبد الرحمن خلیل بن احمد عمر فراہدی بصری بغدادیؒ۔ لغوی
 ادیب۔ عروض۔ لغات عرب کا پہلا مدون اور عروض کا موجد کہلاتا ہے۔
 دربار ماموں رشید کا مشہور مترجم تھا۔ جس کے ترجموں کی ماموں
 بہت تعریف کرتا تھا۔ اس نے بہت سے راگ بھی اختراع کئے تھے۔ یہ ابو عمرو
 کا شاگرد اور سہویہ کا استاد تھا۔ کتاب المامون اور تاریخ اسلام میں اس کی
 کئی کتابوں کا ذکر ہے۔

۱۔ کتاب الشہود ۲۔ کتاب الصور ۳۔ کتاب النقط و اشکل
 مگر موسیقی پر جو اس کی کتاب زیادہ مشہور ہے اس کا نام ہے۔
 ۴۔ کتاب النغم۔ اس کی عمر ۴۲ سال وفات ۳۵۰ھ (۹۶۲ء)
 میں ہوئی۔

ابوالحسن علی بن ابن عبداللہ ہارون علی بن یحییٰ بن ابی منصور
یہ منجم، ندیم اور شاعر عرب تھے۔ کتنے ہی خلفاء بنی عباسیہ کے ندیم خاص
رہے۔ ان کی پیدائش ۲۴۴ھ وفات ۲۵۲ھ میں ہوئی۔ تاریخ الحکماء نے ان کی
گائے پر ایک کتاب کا ذکر کیا ہے جس کا نام ہے۔
۱۔ الفرق بین ابراہیم بن جہری واسحاق موصلی۔

ثابت بن قرہ بن ذکریا بن ابراہیم ابوالحسن الحرانی سائبی
ان کا اصلی وطن حران تھا بعد میں بغداد میں سکونت اختیار کی المعتمد کے
منجم اور قبیلہ بنی بویہ کے مشہور علماء تھے۔ ابوالحسن بن ابراہیم بن ہلال الصائبی
نے بڑی محنت سے ان کی تصانیف کی ایک فہرست تیار کی ہے جس میں اکیس چھ
کتابوں کے نام دیے ہیں۔ موسیقی پر ثابت بن قرہ کی جو کتابیں ہیں ان میں سے چند
مشہور کتابوں کے نام یہ ہیں۔

ثابت بن قرہ کی کتب موسیقی :- (۱) کتاب ماسالہ ابوالحسن علی بن یحییٰ
المنجم من ابواب علم الموسیقی۔

۲۔ جوامع عملہا لکتاب نیقوماض فی الارشاطیقی (۲ مقالے)

۳۔ مقالۃ فی الموسیقی

۴۔ اشکال لہ فی الحیل

۵۔ کتاب فی شرح السلمع الطیبی

۶۔ جوامع عملہا للمقالۃ الاولى من الاربع بطلی موس۔

۷۔ ایک سریانی کتاب جس کا ایک باب موسیقی پر ہے۔

ثابت بن قرہ کی پیدائش ۲۲۱ھ وفات ۲۸۸ھ میں ہوئی۔

قنطوان البالی :- جمال الدین ابوالحسن علی بن یوسف القفطی نے تاریخ
الحکماء میں لکھا ہے کہ قنطوان البالی اپنے زمانے کا
فاضل اور ماہر موسیقی تھا۔ موسیقی پر اس کی ایک کتاب کا نام ہے۔ ۱۔ کتاب البیان۔

النفطی نے تاریخ الحکماء میں ان
ابو عمرو سہل بن ہارون و ستمانی ہرے متعلق لکھا ہے کہ ابو عمرو حکیم
فیض۔ شاعر۔ اور ماہر موسیقی تھا اس نے کئی کتابی موسیقی پر لکھی ہیں (مگر تاریخ الحکماء
میں ان کے نام نہیں دیئے)

تاریخ اسلام نے ان کی وفات ۲۶۸ھ لکھی ہے۔
محمد بن ذکریا البکر الرازی: فلسفی۔ جہندس۔ منطقی اور مشہور طبیب
ہمے ہیں۔

النفطی نے لکھا ہے کہ یہ اوائل عمر میں سارنگی بجایا کرتے تھے پھر حصول
حکمت کی طرف متوجہ ہوئے اور بہت کچھ سیکھا۔

تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ جوانی میں بجز گانے بجانے کے ان کا کوئی اور شغل
نہیں تھا۔ جب داڑھی موچھ نکلی تو گانے سے شرم آئی اور کہا۔
"داڑھی والے منہ سے گانا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔"

محمد بن اسحاق الذہبی نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ رازی اپنے زمانے میں
یگانہ و بے نظیر عالم تھا۔

ابن جلیل اندلسی اپنی کتاب میں لکھتا ہے کہ اسلامی ادیب و طبیب محمد
ذکر الرازی۔ ابتدا میں سارنگی بجایا کرتا تھا۔ اس کے بعد فلسفہ و طب کی طرف
متوجہ ہوا۔

ابن جلیل نے الرازی کی تصانیف ایک سو گیارہ اور النفطی نے ایک سو
تینتیس کی فہرست تاریخ الحکماء میں دی ہے۔

تاریخ اسلام نے بتایا ہے کہ الرازی کی صرف ایک کتاب اطوادیتیں
جلدوں میں ہے۔

محمد بن ذکریا کی کتب موسیقیہ:۔ الرازی کی موسیقی پر کئی کتابیں
بتائی جاتی ہیں جن میں سے زیادہ
مشہور یہ ہیں۔

۱۔ رسالہ قانون موسیقی ۲۔ کتاب علم الحسن
الرازی نے کتاب علم الحسن حکیم فیثاغورث کی کتاب الموسیقی پر لکھی ہے۔
ابن شیرانی نے الرازی کی تاریخ وفات ۳۳۱ھ لکھی ہے۔

ابونصر محمد بن طرغان بن ارنخ فارابی ترکی بغدادی

ابونصر فارابی اہل اسلام کے سب سے بڑے فلسفی مانے جاتے ہیں اور کہا جاتا ہے کہ اہل اسلام میں اس سے بڑا کوئی فلسفی نہیں ہوا۔
تاریخ الحکماء میں القفطی نے لکھا ہے کہ فارابی کی اکثر تصانیف موسیقی و منطق وغیرہ علوم میں ہیں۔ حکیم بوعلی سینا کی تصنیفات کے فیض یافتہ تھے ابونصر فارابی ترکی سے بغداد میں آئے اور یہ بہت سی زبانیں جانتے تھے۔
ابوقاسم صاعد بن احمد نے اپنی کتاب طبقات الاطباء میں لکھا ہے فارابی حکم حقیقت میں مسلمانوں کا فیلسوف تھا۔ بغداد میں ایسی تحصیل علوم کی کہ کل زمانہ پر سبقت لے گیا۔ قانون باجر بھی حکیم موصوف ہی کی کاری گری کا نتیجہ ہے۔
خود فارابی سے منقول ہے کہ میں نے "کتاب سماع" ارسطاطالیس حکیم چالیس مرتبہ پڑھی ہے۔ ہنوز ایک دو مرتبہ پڑھنے کی اور ضرورت ہے۔
القفطی کا قول ہے کہ فارابی نے اس فن کی مباحث کو نہایت عمدہ طریق سے کتابوں میں محفوظ کر دیا ہے۔

صاحب التقدیم الحدیث اور کتاب اسلام موسیقی نے لکھا ہے کہ فارابی نے اس فن کو ایسے کمال پر پہنچا دیا کہ اس پر اضافہ مشکل ہے۔
فن موسیقی کے متعلق فارابی کا ایک واقعہ :- کئی معتبر کتابوں کے مصنفین نے لکھا ہے القفطی کا بیان یہ ہے کہ۔

فارابی پھرتے پھرتے ایک دن سیف اللہ کے دربار میں پہنچ گیا۔ سیف اللہ اس سے واقف نہ تھا۔ اس نے فارابی سے کہا بیٹھ جاؤ۔ فارابی بولا تہا دی جگہ یا اپنی جگہ سیف الدولہ نے کہا اپنی جگہ۔

یہ سنکر فارابی لوگوں کو بھلا لگتا ہوا سیف الدولہ کے پاس مندر پر اس طرح جا کر بیٹھا کہ اس کو مندر چھوڑ کر الگ بیٹھنا پڑا۔ فارابی کی اس حرکت پر سیف الدولہ نے ایک خاص زبان میں اپنے غلاموں سے کہا۔ کہ میں اس سے چند سوال کر دوں گا اگر یہ جواب نہ دے سکے تو فوراً قتل کر دینا۔

فارابی نے بھی اسی زبان میں کہا ابھی جلدی نہ کیجئے، بادشاہ نے حیران ہو کر کہا کیا تم یہ زبان جانتے ہو۔ فارابی نے کہا اس کے سوا شتر زبانیں اور جانتا ہوں۔

بادشاہ کے حکم سے علمی مباحثہ شروع ہوا۔ فارابی نے ان سب کو عاجز کر دیا۔ اب قبادشاہ کے دل میں ان کی بڑی وقعت ہوئی۔ ان سے کہا کھانا کھاؤ گے انہوں نے انکار کر دیا۔ پھر بادشاہ نے کہا گانا سنو گے۔ انہوں نے کہا ضرور۔

شاہی دربار کے بڑے بڑے گویے گائے انہوں نے سب میں فی نکالی۔ بادشاہ نے جل کر کہا یہ علمی فن ہے اگر اس میں کچھ دخل رکھتے ہو تو علمی صورت میں کر کے دکھاؤ۔ فارابی نے اپنی جیب سے کچھ لکڑیوں کے ٹکڑے نکالے ان کو جوڑ کر اور تار چڑھا کر کچھ اس انداز سے بچایا کہ سننے والوں کا ہنستے ہنستے برا حال ہو گیا۔ پھر اس ساز کو دوسرے طریق سے بجانا شروع کیا اس کا اہل دربار پر یہ اثر ہوا کہ سب کی آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے۔

پھر فارابی نے اس ساز کو تیسرے طریق سے بجانا شروع کیا اس طریقہ میں نچوایا وزوگہ از اور اثر تھا کہ تمام اہل دربار پر مودہ بادشاہ اور خدام پر بے ہوشی کا عالم طاری ہو گیا۔ اور کسی کو کسی کی خبر نہ رہی۔ فارابی ایک ساز پر اپنا نام لکھ کر وہاں سے چلائے۔

سوش آنے پر جب بادشاہ اور اہل دربار کو یہ معلوم ہوا کہ یہ فارابی تھے تو بادشاہ اور اہل دربار سب کو بہت افسوس ہوا اور فارابی کی تلاش میں ہر طرف لوگ دوڑائے گئے اور بڑی تلاش کے بعد فارابی کو دربار میں لایا اور بڑی عزت و وقعت کی گئی۔ پھر سیف الدولہ کے دربار میں فارابی کے پاس میں مدتوں رہا۔ سیف الدولہ اس کی منزلت علمی سے

واقف ہو چکا تھا۔ اس لئے اس کی بہت قدر کرتا تھا۔ فارابی سیف الدولہ کے ہمراہ دمشق گیا وہیں اس کا سفر ۳۳۵ھ میں انتقال ہو گیا۔
کتاب خلاق الحکماء میں کافی الکفاۃ ابن عباد کی مجلس میں فارابی کے سارنگی بجانے کا اس طرح کا واقعہ لکھا ہے۔

فارابی کی کتب موسیقی :- تاریخ الحکماء نے ابو نصر فارابی کی تصانیف بہتر چودہ بتائی ہیں۔ موسیقی پر فارابی کی یہ چند کتابیں بہت مشہور ہیں۔

۱۔ کتاب مراتب العلوم ۵۔ کتاب الموسیقی

۲۔ شرح سماع العالم ۶۔ کتاب الموسیقی کبیر

۳۔ کتاب شرح السماع ۷۔ کلام فی الموسیقی

۴۔ کتاب لایقاع ۸۔ کلام فی احصاء الایقاع

ان کی موسیقی پر اور کئی کتابیں بیان کی جاتی ہیں۔ اور قانون نامی ساز حبش کو انگریزی تانناں (TANNA) اور آج کل ہندوستان میں اس کو سرمنڈل کہتے ہیں اسی ابو نصر فارابی کی ایجاد ہے۔

یہ عربی تمدن۔ عربی تواریخ اور عربی موسیقی کے ابوالفراح اصفہانی :- بہت بڑے مشہور عالم مانے جاتے ہیں۔ انکو موسیقی میں بڑا اونچا درجہ حاصل تھا۔

انہوں نے عربی موسیقی کے ہر عنوان پر کئی مایہ ناز اور بڑے پائے کی بہترین کتابیں تصنیف کی ہیں۔ ابوالفراح اصفہانی ابو نصر فارابی کے ہم عصر تھے۔ مترجم آغانی نے حکایت آغانی حصہ اول میں ابوالفراح اصفہانی کی تقریباً تیس کتابوں کی فہرست دی ہے۔ ان کی موسیقی پر سب سے زیادہ مشہور کتاب آغانی مشہور ہے۔

ابوالفراح اصفہانی کی کتاب آغانی اکیس جلدوں میں تقسیم کتاب آغانی :- ہے اس کتاب میں اصفہانی نے ان تمام راگ راگنیوں کی تشریح کی ہے جو بنی عباس کے دور میں رائج تھے۔ دوسرے آغانی بنی عباس کے

دور کے مشہور و معروف عربی موسیقی کے مخفیوں (گوئیوں) اور اس دور کے سازندوں کے تذکرے اور ان کے حالات زندگی ایک عجیب اور پر لطف انداز میں حکایات کی صورت میں لکھے ہیں جس کا لطف پڑھنے سے ہی آسکتا ہے۔ اغانی چھٹی عیسوی میں لکھی گئی ہے۔

کتاب نزہت الملوک والدرعیان فی اخبار الحیان المغنی الاول الحسان

ابوالفرج اصفہانی کی یہ مشہور و معروف کتاب بنی عباس کے دور کی مشہور گانے والیوں کے حالات زندگی اور ان کی فنی خوبیوں کی تشریح کہے جس میں بہترین طریق سے ان کے طرز موسیقی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔
ابوالفرج اصفہانی کی پیدائش ۳۸۳ھ اور وفات ۴۵۰ھ میں ہوئی۔

ان کے حالات
حکیم ابوعلی الحسن بن عبداللہ بن سینا شیخ الرئيس : وداغات اور
ان کے علمی کمالات کے تذکرہ سے تقریباً ہر ملک و قوم کا وہ شخص جو موسیقی کا ذوق رکھتا ہے واقف ہے کیونکہ ان کے حالات پر زبان کی کتب موسیقی میں موجود ہیں۔ اور یہ موسیقی کے بہت بڑے عالم مانے جاتے تھے۔

ابو عبد اللہ کجور جانی لکھتے ہیں کہ ہر رات چند طلباء شیخ الرئيس کے ہاں جمع ہو جاتے۔ کتاب الشفاء کا درس لیتے باقی طلباء القانون پڑھتے۔ پڑھنے سے فارغ ہو جاتے تو مشہور مغنی آجاتے اور تمام فضاغیوں سے گونج اٹھتی۔ شیخ منطوق۔ محبلی۔ تلخیص۔ اقلیدس۔ ارشاطیقی اور موسیقی سے فارغ ہونے کے بعد کتاب الشفاء کی تکمیل میں لگ جاتے۔

کتاب ورة الاخبار (فارسی) اور تتمہ صوان الحکمت (عربی) میں حکیم ابوعلی سینا کے متعلق بہت کچھ لکھا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ
ابن سینا تمام علوم حکمت۔ فلسفہ۔ ریاضی۔ اقلیدس اور موسیقی میں مستقل رائے اور اختراعات کے مالک تھے۔

شیخ الرئيس کی تصانیف : کی چھالیس کتابوں کی فہرست دی ہے
الفقطنی نے تاریخ الحکماء میں شیخ الرئيس

جن میں سے :-

- ۱۔ ایک کتاب تیس جلدوں میں
 - ۲۔ دو کتابیں بی بیس جلدوں میں
 - ۳۔ ایک کتاب اٹھارہ جلدوں میں
 - ۴۔ ایک کتاب چودہ جلدوں میں
 - ۵۔ ایک کتاب دس جلدوں میں
- بیان کی ہے اور ان میں سے بہت سی فن موسیقی پر بتائی جاتی ہیں۔
 شہنائی :- باجر جو آج کل بہت مشہور ہے ابوعلی سینا ہی کی ایجاد ہے۔
 مرچنگ :- نام کا باجر جو منہ سے بجانے کا باجر ہے وہ بھی ان کی ہی ایجاد ہے۔
 شیخ الرئیس ابوعلی سینا کی پیدائش ۳۳۵ھ مطابق ۹۴۷ء اور وفات ۴۲۸ھ مطابق ۱۰۳۷ء میں ہوئی۔

اخوان الصفا کے نام سے فلسفیوں کی ایک جماعت تھی جس
 اخوان الصفا۔ نے مختلف علوم و فنون پر کئی کتابیں اور رسائل لکھے ہیں
 مگر ان پر مصنفین کے نام درج نہیں۔

اس جماعت کا مقصد زندگی صداقت۔ تقدس۔ پارسائی اور نیکی کی
 تبلیغ تھا۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے اس جماعت نے علمی عملی فلسفے کی تمام
 انواع پر تقریباً پچاس مقالے لکھے اور ان کا نام رسائل اخوان الصفا رکھا
 مگر اپنے نام ثبت نہیں کئے۔

ان کا ارادہ تھا کہ علم نجوم۔ علم لاقدریر۔ المحیطی۔ طبیعیات۔ علم موسیقی
 اور منطق کو شریعت میں شامل کر دیں مگر ان کی یہ کوشش کامیاب نہ ہو سکی۔
 تاریخ الحکماء نے اس جماعت کے چند حضرات کے نام بتائے ہیں۔

۱۔ ابوسلمان محمد بن معشر البیہقی المعروف بالمقدسی۔

۲۔ ابوالحسن علی بن ہرون الزنجانی۔

۳۔ النونی۔

۴۔ ابوالاحمد المہرجان

۵۔ زید بن رفاعہ وغیرہ۔

خاص خاندان خلافت کے چند ماہرین موسیقی

دور بنی عباس کا دور موسیقی :- خلفا بنی عباس کے دور میں فن موسیقی کا ایسا دور دورا اور اس کو ایسا عروج و کمال حاصل ہوا کہ اس فن کی بقا اور ترقی کے لئے صرف عربی مغنی ہی جدوجہد میں مصروف اور کوشاں نہیں تھے بلکہ خود خلفائے عباس اور خاندان خلافت کے بڑے بڑے مایہ ناز حضرات بھی مغنیوں اور کلاکاروں کے ساتھ دوش بدوش موسیقی کی بقا و ترقی کے لئے کوشاں تھے۔ انہوں نے صرف فن اور فنکاروں کی سرپرستی ہی نہیں کی بلکہ اس فن کو فنی حیثیت سے حاصل کر کے اس میں بھی ادنیٰ مقام حاصل کیا جس کا ثبوت معتبر کتب و تاریخ سے ملتا ہے۔

خلیفہ ابراہیم بن مہدی :- یہ عباسی شہزادہ جس نے کچھ عرصہ خلافت بھی کی ہے فن موسیقی میں بڑی مہارت رکھتا تھا۔ اس دور کے بڑے بڑے ماہرین فن اس کو فنی لحاظ سے عزت و وقعت کی نظر سے دیکھتے تھے۔

اس کے گلے کی دور عباسیہ میں بڑی شہرت تھی۔ مصنف آغانی ابو الفرج اصفہانی نے اور دیگر مصنفین نے اس کے فنی کمالات اور اس کی فنی محبت کے بہت سے حالات اور واقعات لکھے ہیں۔

فنی مقابلوں میں یہ کئی مرتبہ اس دور کے مشہور مغنی مخارق سے بازی جیت کر فتح حاصل کی تھی۔

عبداللہ بن عباس رسی :- یہ عربی موسیقی کا بہت بڑا عالم اور ماہر تھا۔ عہد ہارون رشید سے واثق باللہ کے عہد خلافت تک اس دور کے سب مغنی اور ماہرین فن اس کو اپنے درجہ کا صاحب کمال ماہر موسیقی مانتے تھے اور اس دور میں اس کا گانا بہت مرغوب تھا۔ مگر یہ اپنے عہد کے مطابق سوائے دربار خلافت کے کسی دوسری جگہ

نہیں گاتا تھا۔ اس کے فنی تذکرے کتاب آغانی اور دیگر معتبر کتبے تواریخ میں موجود ہیں۔

خاندان خلافت کے اس شہزادے
عبداللہ بن سعید بن عبدالملک :- نے اس فن موسیقی کو اس دور کے
بڑے بڑے مایہ ناز ماہرین فن کی خدمت کر کے بڑی محنت و جانفشانی سے
حاصل کیا تھا پھر اس فن کی محنت و ریاضت کی بدولت اس فن میں وہ ادنیٰ
مقام حاصل کر لیا تھا کہ اس کا اس دور کے مشہور ماہرین موسیقی میں شمار کیا
جاتا تھا اور اس کو عزت و وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔

یہ اپنے باپ ابراہیم بن مہدی
ابواسحق بن ابراہیم بن خلیفہ مہدی :- کی طرح عربی موسیقی کا بہت
بڑا عالم بھی تھا اور بہت بڑا عامل بھی۔ یعنی اس کو علم و عمل پر نیکیاں عبور
حاصل تھیں۔ اس دور میں اس کے علم و عمل دونوں کی شہرت تھی اور اس کا
اس دور کے ادنیٰ درجے کے ماہرین فن میں شمار تھا۔

عہد خلیفہ مہدی میں اس کی فنی واقفیت اور گانے
شبیہ بن ولید :- کی بہت شہرت تھی اور یہ عربی موسیقی کا بڑا عالم
اور ادنیٰ درجہ کا ماہر فن شمار کیا جاتا تھا۔

جس کا عہد ۱۹۲ھ سے ۱۹۸ھ مطابق ۷۸۹ء سے ۷۹۵ء
خلیفہ امین :- تک رہا۔ یہ فن موسیقی کا بڑا قدردان سرپرست اور
بہت بڑا ماہر موسیقی تھا۔

مصنفین اور مورخین نے بہت سے عربی راگوں کی اختراع کر نیکا سہرا
اس کے سر باندھا ہے اور بہت سی فنی خصوصیات اختراع اس سے منسوب
کی ہیں۔

جس کا دور حکومت ۲۲۲ھ سے ۲۳۲ھ مطابق ۸۳۷ء
خلیفہ واثق باللہ :- سے ۸۴۷ء تک رہا۔ یہ موسیقی کا بہت بڑا قدردان
اور سرپرست تھا اس کا شمار اوقات کے بڑے ماہرین فن میں کیا جاتا تھا۔

محققین اور مصنفین بہت سے عربی راگ اور بہت سی عربی گانوں کی چیزیں خلیفہ داثق باللہ سے منسوب کرتے ہیں اور اس فن میں اسکی کئی اختراعات بتاتے ہیں اور اس کو اس دور کے ماہرین موسیقی میں ادنیٰ مقام دیتے ہیں۔
 یہ خلیفہ ہارون الرشید کی بہن خلیفہ مہدی شہزادی علیہ بنت مہدی کی بیٹی اور موسیٰ بن عیسیٰ کی زوجہ تھی۔
 بڑی عاقلہ اور فاضلہ ہونے کے علاوہ بہت بڑی ماہر موسیقی بھی تھی۔
 مگر یہ کسی کے سامنے گائی نہیں تھی۔ اس کے گانے اور فنی معلومات کی تفریع ابو الفراج اصفہانی نے کتاب آغانی میں بہت کچھ کہی ہے۔

دور عباسیہ کے چند شائقین موسیقی

یہاں ہم دور بنی عباسیہ کے چند ایسے عربی دور عباسیہ کے چند ماہرین :- ماہرین فن کا مختصر حال لکھ رہے ہیں جو فن موسیقی سے دلی شوق و ذوق رکھتے تھے اور ان کے تذکرے بیشتر معتبر تواریخ اور مستند کتابوں میں پائے جاتے ہیں۔

محمد ابو عبد اللہ بن موسیٰ بن شاکر :- یہ بہت ہندسہ حرکات نجوم جانتے تھے جس کا شوق ان کی طبیعت میں جلی تھا۔
 تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ تحصیل علوم قدیمہ میں اس نے جس بہت سے کام لیا تھا اور جو شہائد و مصائب ان کے حاصل کرنے میں ان کو درپیش ہوئے ان کا برداشت کرنا انہیں کا حوصلہ تھا۔

انہوں نے ملک روم میں بہت سے لوگوں کو بھیج کر وہاں کے علوم فنون کی تحقیقات کرائی اور اپنی کوشش سے وہ عجیب و غریب نتیجے پیدا کئے جو اسلام میں ان سے پہلے کسی سے نہ ہو سکتے تھے۔ اگرچہ ان سے پہلے اہل اسلام نے ان علوم و فنون کو خوب انجام دیدیا تھا۔ ان کے باپ موسیٰ کے بعد خلیفہ نے انکی پرورش

کی اور بیت الحکمہ میں داخل کیا۔

یہ دونوں بھائی اپنے بھائی عبداللہ احمد و حسن بن موسیٰ بن شاکر۔ محمد کی طرح بیت - ہندسہ، حرکات نجوم اور موسیقی میں دسترس رکھتے تھے اور ان علوم و فنون میں ان کو اونچا مقام حاصل تھا۔

تاریخ الحکماء کے قول کے مطابق ان دونوں بھائیوں نے بھی اپنے بھائی محمد کے ساتھ مل کر تحصیل علوم قدیمہ کے لئے بڑی ہمت اور بڑے حوصلے کا ثبوت دیا۔ اپنے بھائی محمد کی طرح ان کو بھی ان علوم و فنون کا دلی شوق تھا، اور ان تینوں بھائیوں نے مل کر اطراف و جوانب اور دور دراز ملکوں سے اپنے آدمی بھیج کر اور خود تینوں بھائیوں نے جدوجہد کر کے بیش بہا کتابیں فراہم کیں اور ان سے عجیب و غریب نتائج پیدا کئے۔ ان کے باپ کے انتقال کے بعد صلیف نے ان کو اپنی سرپرستی میں لیا اور بیت الحکمت میں جگہ دی۔ یہ تینوں بھائی فن موسیقی کے بہت بڑے استاد و دقت شمار کئے جاتے تھے۔

ابو احمد یحییٰ ابن علی بن ابی منصور یحییٰ مقرئ المعرف بن منعم

یہ ادیب، متکلم، اور شاعر تھا۔ یہ مشہور عیسائی النذیم، موفی و مکتفی کا ندیم اور گائے میں عرب کے مشہور مغنی اسحاق بن ابراہیم موصلی کا شاگرد تھا اور ابوبکر صولی کا استاد تھا۔

کئی کتابیں ان کی تصانیف بتائی جاتی ہیں، لیکن ان کی کتاب "الباہر" بہت مشہور ہے، تاریخ اسلام میں پیدائش ۲۳۱ھ اور وفات ۳۰۰ھ لکھی ہے۔

یہ عبدالسلام کا ایک شامی فلسفی تھا قسطنطین بن لوقا البعلبکی النصرانی۔ یہ دور عباسیہ میں روم کی طرف چلا گیا تھا اور وہاں رومیوں کی بہت سی کتابیں پڑھ ڈالی تھیں پھر شام میں لوٹ آیا تھا۔ جب فرمانروائے بغداد خلفاء عباسیہ کو اسکی قابلیت کا علم ہوا

تو اس کو بغداد ترجمہ کتب یونانی سے کھولنے کے لئے بلا لیا گیا۔
 یہ یعقوب الکندی کا ہم عصر اور علم عود۔ ہندسہ۔ نجوم۔ منطق۔ طب
 موسیقی اور یہ یونانی و عربی کا فصیح البیان مصنف تھا۔ المقطبی نے اسکی
 بائیں کتابوں کی فہرست دی ہے۔ اس کی وفات ۲۲۰ھ مطابق ۸۳۵ء
 میں ہوئی۔

ان کے متعلق تاریخ انکسار
 عمرو بن محمد بن سلیمان بن راشد با بن بান্তہ ۱۔ نے لکھا ہے کہ یہ فن
 موسیقی کے بڑے مشہور عالم اور عمدہ شاعر تھے۔ ان کو گانے میں کمال حاصل
 تھا۔ خلیفہ متوکل باللہ کو ان سے بہت انس تھا۔ انہوں نے فن موسیقی اسحاق
 بن ابراہیم موصلی سے حاصل کیا تھا۔ فن موسیقی پر ان کی ایک کتاب بہت
 مشہور ہے۔ ان کی وفات ۲۶۰ھ میں ہوئی۔

یہ اسلامی فاضل تھے علم التقدیر
 جعفر بن المکتفی باللہ ابو الفضل ۲۔ والا حکام پر انہوں نے کئی
 کتابیں لکھیں۔ یہ تاریخ ایران اور طبقات اہم کے ماہر تھے۔
 المقطبی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے کہ یہ موسیقی کی معلومات میں
 اونچا درجہ رکھتے تھے۔ علم قدیم پر اس کی تصانیف کے کئی رسائل ہیں۔ انکی
 پیدائش ۲۹۹ھ وفات ۳۷۰ھ ہے۔

ان کی بہت شہرت تھی۔ اور ان کا اس دور کے بڑے
 ابوالوفاء ۳۔ ماہرین فن میں شمار تھا۔
 ان کی وفات ۳۹۹ھ میں ہوئی۔

عہدِ خلفائے بنی عباس کے چند مشہور ماہرینِ موسیقی مغنی

ماہرینِ فنِ موسیقی

ہلویہ مغنی :- یہ عرب کا بہت مشہور گویا اور عربی موسیقی کا بہت بڑا ماہر تھا۔ اس کی سارے عرب میں دھوم مچتی تھی۔ اس کو دربار ہاروں رشید کے ملاوہ ابو عباس۔ فضل بن ربیع بن یونس بغدادی اور دیگر دروہ سائے عرب نے بھی اس کے وظائف مقرر کر رکھے تھے اور اس کو تمام عرب میں عزت و شہرت حاصل تھی۔

ابن جامع مغنی :- اس کا اصلی نام اسماعیل بن جامع اور کنیت ابو قاسم تھی۔ یہ عہدِ بنی عباس میں اونچے درجہ کا فن کار مانا جاتا تھا۔

عہد ہاروں رشید میں اس کو خاص عزت و شہرت حاصل تھی اس نے فنِ موسیقی کے علمی اصول و قواعد اور عملی رموز و نکات کے بنانے اور سنوارنے میں کبھی بہت کوشش کی ہے۔ اور اس نے بہت سے راگ بھی بنائے جو عرب میں بہت مشہور ہوئے۔

ابراہیم موصلی مغنی :- اس کی کنیت ابو اسحاق تھی اور یہ دربار ہاروں رشید کا بڑا مشہور مغنی تھا جس کو دربار ہاروں رشید میں بڑی عزت حاصل تھی۔

یہ اس دور کا سب سے بڑا مغنی مانا جاتا تھا۔ اس نے بہت سے شاگرد بھی بنائے اور وہ سب اس دور کے مشہور ماہرینِ فن مانے جاتے تھے اور ان سے بہت سے عربی راگ منسوب کئے جاتے ہیں۔

ابراہیم موصلی کے بہت سے حالات و واقعات اور فنی کمالات کے تذکرے معتبر کتب اور مستند تواریخ میں پائے جاتے ہیں۔

الوافراج اصفہانی نے ابراہیم موصلی کے بہت سے واقعات کتاب
آغانی میں لکھے ہیں (جن کو طوالت کے خیال سے لکھنا مناسب نہیں سمجھتے) ان
میں سے ایک واقعہ کے چند اقتباس لکھتے ہیں جس سے اس دور کے لوگوں
کے فنی ذوق اور عباسیہ کی فن نوازی اور اس دور کے فنکاروں کی
بے نیازی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اور یہ بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے
کہ اس دور کے ماہرین فنکار کس لگن اور کس ذوق شوق کے ساتھ فن کی
بقا و ترقی کے لئے دن رات اور ہر وقت کوشاں رہتے تھے اور اس دور
کے فن نوازاؤ قدر واد کس طرح فن کار کی سرپرستی کر کے اس کو سہولتیں
دیتے تھے، تاکہ بے فکری کے ساتھ وہ فن کی نوک پلک درست کرنے میں
مغرور رہے۔

مغارق مغنی (شاگرد ابراہیم موصلی)
ابراہیم موصلی کا ایک واقعہ :- کا بیان ہے کہ ایک دن میاں تاد
کے پاس گیا دیکھا کہ ساز پاس رکھے ہیں اور تاد چپ بیٹھے ہیں مجھے دیکھ کر
ڈبیا بیٹھا اور ہماری بات سنو۔

فرمایا ہمارے پڑوس کی جائیداد ایک لاکھ میں فروخت ہو رہی ہے
اور ہم اسے لینا چاہتے ہیں ہاروں رشید نے ابھی چند دن ہوئے کافی رقم دی
تھی اس سے کہنے کو دل نہیں چاہتا۔

پھر کچھ سوچ کر فرمایا۔ دیکھو یہ راگ میں نے ابھی ایجاد کیا ہے، اور
سازے کروہ راگ سنایا اور فرمایا تم یہ راگ یاد کر لو اور وزیر اوزار
بھی بریکی کے پاس جاؤ ان کو یہ نیا راگ بھی سنانا اور ان سے اس جائیداد
کے کہنے اور ہمارے خرچہ کے کا خیال بھی ظاہر کرنا۔

میں نے بریکی کے در و دولت پر پہنچا اور استاد کی ہدایت کے مطابق
عمل کیا یعنی بریکی بے حد خوش ہوا اور مجھ سے کہا جاؤ گے یا پھر دیگے، میں نے
کہا ایسا اجازت چاہتا ہوں۔ بھی نے ایک لاکھ خد شکار کے ساتھ استاد کی
خدمت میں نبوا دیئے اور اس ہزار مجھے عطا کئے۔

دوسرے دن جب میں استاد کی خدمت میں گیا تو وہی کل کا سماں تھا۔ میں نے پوچھا کیا روپیہ نہیں پہنچا؟ فرمایا پہنچ گیا۔ اور پردہ اٹھا کر وہ یہ دکھایا۔ میں نے پوچھا جا بیدار کیوں نہیں خریدی؟ فرمایا تم بے وقوف ہو فنکار کی ذہنیت اور طبیعت سے واقف نہیں ہو۔

اچھا آج تم یہ نیا راگ سیکھو جو ہم نے ابھی بنایا ہے۔ میں نے وہ راگ سیکھا جو کل کے راگ سے بھی اچھا تھا۔ پھر استاد نے فرمایا اب تم فضل بن یحییٰ برکی کے پاس ان کو یہ راگ بھی سنانا اور کل کا واقعہ بھی سنانا جو اس کے باپ نے میرے اور تمہارے ساتھ کیا ہے۔

میں فضل کے پاس گیا اس نے کہا کیا بات ہے۔ میں نے کل کی تمام کہانی اس کو سنائی اس نے وہ راگ سننے کی مجھ سے فرمائش کی اور سن کر کہا۔ خدا کی قسم محارق تمہاری اور تمہارے استاد کی تعریف نہیں ہو سکتی فوراً میں ہزار مجھے عطا کئے اور دو لاکھ اساتذہ کو بھجوا دیئے یعنی اتنا روپیہ پا کر دن بھر دوستوں کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول رہا۔

جب صبح کو استاد کی خدمت میں گیا تو دیکھا کہ جس رنگ میں کل تھے اسی رنگ میں آج بھی بیٹھے ہیں۔ تجھے دیکھ کر فرمایا ادھر آؤ اور یہ پردہ اٹھاؤ۔ میں نے پردہ اٹھا کر دیکھا تو کل پر سوں کی پھیلیاں جوں کی توں رکھی ہیں۔ میں نے پوچھا یہ کیا ہے۔

فرمایا۔ تم بہت ہی بیوقوف ہو تم فن کار کی ذہنیت اور طبیعت سے واقف نہیں ہو۔ فنکار فن کی محنت و ریاضت۔ کوشش تلاش۔ اور اس کے بناء و سنگار کی جدوجہد میں اس قدر مستغرق اور مشغول ہوتا ہے کہ وہ ایک پل کے لئے بھی دوسری طرف توجہ کرنا دقت کا ضائع کرنا تصور کرتا ہے اچھا بیٹھ یہ ایک اور نیا راگ سیکھو۔

خدا جانتا ہے ان دونوں پہلے راگوں سے اس میرے نئے راگ کی شکل عجیب و غریب تھی استاد نے فرمایا سچ کہا ایا راگ کبھی سنا ہے میں نے کہا کبھی نہیں۔ پھر استاد نے فرمایا آج تم جعفر برکی کے پاس جاؤ اس کے باپ

اور بھائی نے جو کچھ کیا ہے وہ اس کو سنانا اور یہ راگ سنانا۔
 میں جعفر برکی کے پاس گیا اس کو کچی اور فضل کا سارا مقصد سنایا
 پھر استاد کا وہ نیا راگ سنایا جعفر راگ سنکر بہت خوش اور مسرور ہوا
 اور کہا مہارق تمہارے استاد نے یہ راگ بہت اچھا بنایا اور تم نے بھی بہت
 اچھی طرح گایا اور اسی وقت خزانچی کو بلا کر تیس ہزار مجھے عطا کئے اور
 تین لاکھ استاد کو بھیجوا دیئے۔

صبح کو استاد کے پاس جب گیا تو وہ ٹہل رہے تھے مجھے دیکھ کر فرمایا
 مہارق شاہش بیٹھو۔ میں بیٹھ گیا۔ پردہ اٹھا کر دیکھا یا تو درہم ہی درہم
 خلیوں میں کھڑے تھے۔ میں نے کہا جائداد کا کیا ہوا؟

استاد نے ایک کاغذ لکالا اور میرے سامنے رکھ دیا اور فرمایا یہ ہے
 جائداد کا قبالہ جسے کچھ بن خالد برکی نے خرید کر مجھے بخش دیا ہے اور یہ خط بھی
 لکھا ہے وہ بھی دیکھ لو۔ خط میں کچھ بن خالد برکی نے لکھا تھا۔

مجھے معلوم ہوا کہ تم یہ جائداد خواہ تم کو کتنا بھی روپیہ مل جائے خود
 نہیں خریدو گے میں یہ جائداد خرید کر قبالہ تمہیں بیع رہا ہوں۔

قبالہ اور خط دکھا کر استاد رونے لگے اور فرمایا مہارق ایسے فن نواز
 اور قدر دانوں کے ساتھ فنکار کی زندگی کا سرور اور اچھے بیٹھے کا لطف ہے۔
 فن ایسے ہی قدر دانوں کی بدولت ترقی کرتا ہے (حکایات آغانی ص ۱۷)

ابراہیم موصلی کی فنی زندگی :-
 حکایات آغانی میں ابراہیم موصلی
 واقعہ سے عربی فنکاروں کی زندگی کے اہم پہلوؤں پر خاص طور سے روشنی
 پڑتی ہے۔

عرب کے مشہور مغنی حماد اپنے باپ اسحاق بن ابراہیم موصلی سے روایت
 کرتے ہیں کہ میرے والد نے بیان کیا کہ تمہارے دادا (ابراہیم موصلی) کے مال
 و غلہ اور باندیوں کی قیمت کا میں نے جائزہ لیا تو معلوم ہوا کہ انکی قیمت
 دو کروڑ چالیس لاکھ درہم ہیں۔

علاوہ ازیں وظیفہ دس ہزار درہم زیادہ تھا اور یہ سب اس آمدنی کے علاوہ تھا جو جائیدادوں سے ملتی تھی۔ اور اس میں وہ اخراجات بھی شامل نہ تھے جن کی یادداشت محفوظ نہ تھی۔

مگر جب انہوں نے (ابراہیم موصلی نے) انتقال فرمایا تو صرف تین ہزار دینار باقی تھے اور سات سو دینار کا اپنا قرضہ تھا۔ (حکایات آغانی)
المنع عن عربی فنکاروں کے اسی طرح کے سیکڑوں حالات واقعات نفع الطیب تمدن عرب۔ آغانی اور دیگر معتبر کتب اور مستند تاریخوں نے لکھے ہیں۔ جن سے عربوں کی فنی جدوجہد۔ فنی ذوق و شوق۔ فن نوازی وغیرہ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

ان کی کنیت ابو محمد اور ابو اسحاق اسحاق بن ابراہیم موصلی معنی ہے۔ معنی یہ معذور عربی معنی ابراہیم موصلی کے بیٹے تھے۔ انہوں نے موسیقی کی تعلیم و تربیت اپنے باپ ابراہیم موصلی سے حاصل کی تھی اور یہ صحیح معنوں میں اپنے باپ کے جانشین تھے۔
خلیفہ ہارون رشید اور اس کے بعد کے خلفاء بنی عباس اور روساء میں ان کی بہت عزت و وقعت تھی۔ انہوں نے بہت سے شاگرد بھی بنائے جو اپنے زمانے میں بہت مشہور ہوئے اور اپنے درجے کے ماہرین شمار کئے گئے۔
اسحاق بن ابراہیم موصلی نے بہت سے راگ بھی بنائے اور بہت سے راگوں کی چیزیں بھی بنائی ہیں جو عربی موسیقی میں اونچا درجہ رکھتی ہیں۔

اسحاق بن ابراہیم موصلی اصمعی اور ابو عبیدہ کے بھی شاگرد تھے اس وجہ سے ان کا اس دور کے اونچے درجے کے ادیبوں میں شمار تھا۔
حکایات آغانی۔ میں اسحاق بن ابراہیم موصلی کے اخراجات کی ایک فہرست دی گئی ہے۔

(۱) خلیفہ مامون رشید نے اسحاق موصلی کو ایک دفعہ پچاس ہزار اور الرشید کے شعروں کو راگوں میں گانے پر دو لاکھ درہم دیئے۔
(۲) ابراہیم بن مہدی نے اسحاق موصلی کو تیس ہزار نقد ایک لاکھ

روپیہ کی چادر دی۔

- (۳) یحییٰ برمکی نے اسحاق موصلی کو ایک لاکھ درہم کا مکان دیا۔
 - (۴) یحییٰ کے بیٹے فضل بن یحییٰ نے مکان کی تعمیر کے لئے ایک لاکھ۔
 - (۵) جعفر برمکی نے مکان کی زیبائش کے لئے ایک لاکھ۔
 - (۶) اور محمد بن یحییٰ نے مصارف کے لئے ایک لاکھ درہم دیے۔
 - (۷) اور دائی باللہ نے اسحاق موصلی کو تیس ہزار درہم دیے۔
- اس مشہور مغنی اور ادیب کی وفات ۲۳۵ھ میں ہوئی۔

حماد بن اسحاق بن ابراہیم موصلی مغنی :- یہ مشہور مغنی اسحاق کا بیٹا
ابراہیم موصلی کا پوتا تھا۔ اور اس کو فن موسیقی کی تعلیم پہلے اپنے دادا ابراہیم
سے پھر اپنے باپ اسحاق سے حاصل ہوئی تھی۔ اس لئے اس کا شمار اپنے
دور کے اونچے فنکاروں میں تھا اور اس کو خلفائے بنی عباس کے درباروں
میں بڑی عزت و وقعت حاصل تھی۔ اور ملک عرب میں اسکی بڑی شہرت تھی۔
یہ فن موسیقی میں مشہور مغنی اسحاق بن موصلی کا شاگرد تھا۔
عقید مغنی :- اور اس کا شمار اونچے درجے کے ماہرین فن میں ہوتا تھا۔
اور یہ درباروں رشید کا مشہور مغنی تھا۔

مخارق مغنی :- اس نے فن موسیقی کی تعلیم پہلے مشہور مغنی ابراہیم موصلی
سے پھر ابراہیم موصلی کے بیٹے اسحاق موصلی سے حاصل
کی تھی۔ اس کا شمار اس وقت کے مشہور ماہرین موسیقی میں کیا جاتا تھا۔
سندہ خیاط مغنی :- یہ اعلیٰ مخزومی کا خاص گویا تھا۔ اور عرب میں
اس دور کا مشہور گویا تھا۔

عبد اللہ بن سرج مغنی :- یہ عبید بن سرج کا بھائی اور سرج مغنی کا
بیٹا تھا۔ اس کو سرج اور عبید دونوں سے
موسیقی کی تعلیم حاصل ہوئی تھی یہ بھی اپنے بھائی اور اپنے باپ کی طرح بہت

مشہور تھا۔ اور یہ زمانہ کا مشہور گویا تھا اور بڑے ماہرین میں شمار تھا۔
 اس کا اصلی نام ابراہیم بن بہمن ارجانی موصلی بغدادی
 ابو اسحاق ندیم معنی :- تھا مگر یہ کنیت ابو اسحاق ندیم سے مشہور تھا۔ اور
 یہ مہدی بن منصور کے دربار کا خاص معنی تھا اور اپنے دور کا بہت مشہور گویا تھا۔
 اس میں دونوں خوبیاں تھیں یہ بہت بڑا گویا بھی تھا
 منصور زلزل معنی :- اور بہت بڑا سازندہ بھی تھا۔ یعنی جتنا کچلے سے کھاسکتا
 اتنا ہی ساز میں بچا سکتا تھا۔

اس کو خلیفہ دائق باللہ کے دربار میں خاص عزت حاصل تھی اور اس
 دور کے مشہور ماہرین فن میں اس کا شمار تھا۔

یہ منصور زلزل کا شاگرد تھا اور اپنے استاد کی
 عبد اللہ بن موسیٰ معنی :- طرح یہ گویا بھی تھا اور سازندہ بھی تھا اور اس
 دور کا مشہور ماہر موسیقی مانا جاتا تھا۔

یہ اپنے دور کا مشہور معنی تھا۔ جس کی دور دور شہرت تھی
 ملاحظہ معنی :- اور یہ خلیفہ دائق باللہ کے دربار کا خاص معنی تھا۔

اس کا شمار اس زمانے کے مشہور فنکاروں میں تھا اور یہ
 رحمان معنی :- خلیفہ ولید کے دربار کا خاص اور مشہور معنی تھا۔

یہ امیر اسحاق موصلی بن ابراہیم موصلی کا شاگرد تھا
 عمر المیدانی معنی :- اور اس وقت کا مشہور گویا تھا۔

یہ ابراہیم موصلی کا شاگرد تھا اور اس نے ابراہیم موصلی
 برحوما الزائر معنی :- اور اس کے بیٹے اسحاق بن موصلی سے فن موسیقی
 کی تعلیم حاصل کی تھی اور اس میں اس کا شمار بھی اونچے درجہ کے فنکاروں
 میں کیا جاتا تھا۔

یہ مشہور معنی معبد کا بیٹا تھا اور اس کو تعلیم موسیقی اپنے
 کرم بن معبد معنی :- باپ معبد معنی سے ہی حاصل ہوئی تھی اور اس کا
 دور عباسیہ کے مشہور مغنیوں میں شمار تھا۔

آعوص مغنی :- یہ خلیفہ ولید کے دربار کا خاص گویا اور اس دور کے مشہور فنکاروں میں اس کا شمار کیا جاتا تھا۔

ابن یانہ مغنی :- اس کا اصلی نام عمرو بن محمد بن سلیمان لبادی تھا یہ اسحاق بن ابراہیم موسیقی کا مشہور شاگرد اور عرب کا مشہور ماہر موسیقی مانا جاتا تھا یہ ماہر موسیقی ہونے کے علاوہ مشہور شاعر بھی تھا۔
خلیفہ متوکل اور دیگر خلفاء کا ندیم بھی تھا۔ انس کی وفات ۲۵۹ھ میں ہوئی۔

ابن زرقا مغنی :- یہ آعوص مغنی کا ہم عصر اور اس کا ہم پایہ مغنی تھا۔ دور نبی عباس میں اس کو بہت شہرت حاصل تھی اور یہ خلیفہ ولید کے دربار کا مشہور ماہر فن مغنی تھا۔

عسائی بن رشید مغنی :- اس کو ہاموں رشید کے دربار میں بڑی عزت حاصل تھی اور اس کا اپنے زمانے کے مشہور موسیقاروں میں شمار تھا۔
حکیم الوادی مغنی :- یہ بڑا مشہور فنکار تھا اس کو خلیفہ ہارون رشید کے عہد میں بہت عزت و شہرت حاصل تھی۔ اور یہ کئی بن خالد کا خاص گویا تھا۔

فطح مغنی :- یہ فنی لحاظ سے بڑا اونچا مقام رکھتا تھا۔ اس کا اپنے زمانے کے مشہور فنکاروں میں شمار تھا۔ یہ محمد بن سلیمان بن علی کا خاص گویا تھا۔

زنبس مغنی :- یہ عرب کے مشہور مغنیوں میں سے تھا۔ یہ عہد متوکل کا عہد مشہور مغنی مانا جاتا تھا۔ اور اس دور میں اس کو بڑی عزت و شہرت حاصل تھی۔

مشدر مغنی :- یہ زنبس مغنی کا ہم عصر مغنی تھا۔ اس کو خلیفہ متوکل کے عہد میں فنی لحاظ سے بہت اونچا درجہ حاصل تھا اور اس

زبیر بن رحمان مغنی :- یہ رحمان کا بیٹا۔ اسحاق بن ابراہیم کا پوتا اور مشہور
مغنی ابراہیم موصلی کا پر پوتا تھا اور اس کو دورۂ
میں فن موسیقی کی تعلیم ملی تھی۔ اور یہ صحیح طور پر ان کا جانشین تھا اور اپنے
باپ دادا کی طرح یہ بھی اپنے دور کا مشہور گویا تھا۔ اس نے بہت سے راگوں
کی چیزیں بھی بنائی تھیں۔

ابن یزید مغنی :- اس کے اصلی نام کا پتہ نہیں چلا۔ یہ اپنے باپ کی نسبت
ابن یزید مغنی :- سے ابن یزید کہلاتا تھا۔ یہ ابو العباس سفاح کا خاص
گویا تھا اور اس دور کا نامور اور مشہور مغنی تھا۔

سقیف مغنی :- یہ دور بنی عباسیہ کا مشہور مغنی عربی موسیقی کا بہت بڑا
ماہر مشہور تھا اور اس کی دور دور شہرت تھی۔

مضر بن معبد مغنی :- مضر مغنی معبد مغنی کا بیٹا تھا۔ اس کا باپ عرب کا بڑا
مشہور گویا تھا۔ یہ بھی اپنے باپ کی طرح بہت مشہور
ہوا اور اس نے بھی بہت شہرت حاصل کی۔ یہ خلیفہ مامون رشید کے دربار کا
خاص مغنی تھا۔

دل دل مغنی :- یہ مشہور مغنی مضر بن زلال کا شاگرد تھا۔ اس نے بھی اپنے
دل دل مغنی :- استاد کی طرح اس فن پر بہت محنت دریاہنت کی اس
فن کی ریاضت و محنت کی دل دل سے نکل کر عروج و کمال کی منزل تک
پہنچا اور اس دور میں اس کو خاص شہرت حاصل ہوئی۔

افلح محزومی مغنی :- اس نے بنی امیہ اور بنی عباس دونوں کا دور دیکھا
افلح محزومی مغنی :- تھا اور ان دونوں دوروں میں اس کو فنی لحاظ
سے خاص درجہ حاصل رہا ہے۔

ابن یسجر مغنی :- یہ دور عباسیہ کا مشہور مغنی اور ماہر موسیقی تھا۔ یہ
ابن یسجر مغنی :- خلیفہ واثق باللہ کے دربار کا خاص مغنی تھا۔ اور
دور واثق باللہ میں اس ابن یسجر کو کافی عزت و شہرت حاصل ہوئی۔
ابو سعید مولیٰ فائد مغنی :- یہ عربی موسیقی کا ماہر اور اس دور کے مشہور

فکاروں میں شمار کیا جاتا تھا۔ اس کو خلفائے بنی عباس کے زمانے میں خاص عزت و شہرت حاصل تھی اور یہ عربی موسیقی کا بہترین عالم تھا۔
نومر الصنعی مغنی :- یہ ابن یعبر کا ہم عصر فنکار تھا۔ اس کو عہد واثق باللہ میں خاص شہرت حاصل تھی اور اس کا فنی لحاظ سے بہت اونچا درجہ مانا جاتا تھا۔ یہ عربی موسیقی کا مشہور ماہر فن تھا۔
دلشاد مغنی :- یہ خلیفہ ہارون رشید اور دیگر خلفائے بنی عباس کے دور کا مشہور مغنی ہے اور علمی فنی خصوصیات کی بدولت اس دور میں اس کو بہت عزت و شہرت حاصل تھی اور یہ عبداللہ بن موسیٰ کا خاص گویا تھا۔

احمد بن یحییٰ کی مغنی :- یہ مشہور اور شہرہ آفاق مغنی علویہ کا ہم عصر تھا اسکو حاصل تھا اور یہ فضل بن ربیع کا خاص گویا تھا۔

محمد الرف مغنی :- یہ مشہور مغنی اسحاق بن ابراہیم کا ہم عصر تھا۔ اس کا بھی خلیفہ ہارون رشید کے دربار میں خاص عزت حاصل تھی۔

ابکر مغنی :- یہ مشہور عقید مغنی کا ہم عصر مغنی اور عربی موسیقی کا بہت بڑا عالم مانا جاتا تھا۔ اس دور میں اس کی بہت عزت و شہرت تھی اور اس کو خلیفہ ہارون رشید کے دربار میں بڑی عزت حاصل تھی۔

ابن النذیم مغنی :- اس کا اصلی نام ابو محمد بن اسحاق بن ابراہیم بن کھائی تھا۔ ابن النذیم صرف مغنی ہی نہیں تھے، بلکہ بہت بڑے محدث فقہ، متکلم، نجومی، اور شاعر بھی تھے۔ ان کے متعلق ناموں رشید کہا کرتا تھا کہ چون کہ یہ بہت بڑے اور مشہور و معروف مغنی ہیں اس لئے ان کو اس طرف سے شاننا نہیں چاہتا۔ ورنہ ان کو قاضی بناتا۔
حسین بن یحییٰ مغنی :- اس نے عربی موسیقی کی تحصیل و تلاش اور اسکو

حاصل کرنے میں بڑی کوشش اور جدوجہد کی تھی۔ اور اس فن میں اونچا درجہ حاصل کرنے کے لئے بڑی محنت و ریاضت کی تھی۔ جس کی وجہ سے اس کو علم و عمل میں اونچا معیار فضیلت حاصل تھا۔ اور ان کا چونی ٹکے فنکاروں میں شمار تھا۔

ابراہیم بن محمد الشافعی مغنی :- یہ عربی موسیقی کے بہت بڑے عالم اور بہت بڑے ماہر مانے جاتے تھے۔ کیونکہ انہوں نے اس عربی موسیقی کے اصول و قواعد کو بھی سنا را۔ اور بہت سے راگ اختراع کر کے عربی موسیقی میں اضافہ بھی کیا۔ ان کو اس دور میں بہت عزت و شہرت حاصل تھی۔

فریدہ مغنیہ :- یہ دائق باللہ کی محبوبہ تھی اور گانے میں اپنا نظیر نہیں رکھتی تھی۔ اور اس کا اس دور کی مشہور گانے والیوں میں شمار تھا۔

ومن مغنیہ :- یہ مشہور مغنی اسحاق بن ابراہیم موصلی کی کنیز تھی اور اس کو اور اس کو خلفائے بنی عباس کے دور میں گانے کی بہت شہرت تھی۔ یہ صالح بن عبدالوہاب کی کنیز تھی اور اس کو اس قلم الصالحیہ مغنیہ :- دور کے بڑے مشہور ماہرین فن کی تعلیم کا شرف حاصل تھا۔ اس کی اس دور میں بہت شہرت تھی۔ اور اس دور کی مشہور گانے والیوں میں اس کا شمار تھا۔

ظبیہ مغنیہ :- ظبیہ بہت مشہور مغنیہ تھی۔ یہ مشہور مغنیہ محمد کی شاگرد تھی اور دور عباسیہ میں اس کو بڑی شہرت حاصل تھی۔

اقطار الطبطين مغنیہ :- اس مشہور مغنیہ نے عبید بن سریح سے موسیقی کی تعلیم حاصل کی تھی اور اس کو اس دور میں بڑی شہرت حاصل تھی۔

جمیلیہ مغنیہ :- اس کو کئی عربی ماہرین فن کی تعلیم کا شرف حاصل تھا زمانہ

عبداللہ بن جعفر میں اس مخنیہ کو بڑی شہرت حاصل تھی اور اس دور کی مشہور گانے والیوں میں شمار تھا۔

ابوالحسن علی بن نافع المعروف زریاب مخنی :- اس مشہور نے فن موسیقی کی تعلیم ابراہیم موصلی اور اس کے لڑکے اسحاق بن ابراہیم موصلی سے حاصل کی تھی۔ زریاب کا عربی موسیقی کے بہت بڑے ماہر بن اور عرب کے مایہ ناز چوٹی کے فنکاروں میں شمار ہوتا ہے۔

زریاب مخنی پہلے دربار خلیفہ ہارون رشید میں رہے پھر ۲۰۶ھ میں عبدالرحمن ثانی والی اندولس کے دربار میں چلے گئے۔

اس مشہور ماہر موسیقی کے حالات و کمالات کے تذکرے بہت سے مورخین، محققین اور مصنفین نے لکھے ہیں۔ اور عربی موسیقی کے بہت سے اصول و قواعد کی ترتیب و تنظیم اور بہت سے عربی دواگوں کی اختراعات ان سے ہی منسوب کی ہے۔

زریاب مخنی کا اندولس جانے کا سبب :- تمدن عرب اور دیگر معتبر و مستند تواریخ نے یہ بتایا ہے کہ۔

خود زریاب کے استاد اسحاق موصلی نے ہارون رشید سے زریاب کی تعریف کر کے اور یہ کہہ کر کہ زریاب بہت بڑا مخنی ہو گا۔ زریاب کو خلیفہ ہارون رشید کے دربار میں جگہ دلائی تھی۔

ہارون رشید زریاب کے کمالات موسیقی پر اس قدر رشید ہو ا کہ دن بدن اس کی عزت و وقعت میں اضافہ کرتا چلا گیا۔

یہ صورت دیکھ کر زریاب کو یہ خیال پیدا ہوا کہ خلیفہ ہارون رشید کی ایسی عنایات سے کہیں استاد اسحاق موصلی کے دل میں میری طرف سے کوئی رنج و ملال پیدا نہ ہو۔ اور کہیں میری وجہ سے اس کی عزت و آبرو میں زق نہ آجائے اس سے بہتر ہے کہ میں بغداد کو چھوڑ کر افریقہ کا سفر کروں اور

اندلس پہنچ جاؤں۔ یہ سوچ کر اس نے بغداد سے افریقہ کا سفر اختیار کیا۔
 نے زریاب کی آمد کی خبر سنکر انتہائی مسرت کا
حکم اول سلطان قرطبہ۔ اظہار کیا اور کچھ لوگ اس کے استقبال کے
 لئے بھیجے۔ مگر زریاب قرطبہ تک نہیں پہنچ سکے تھے کہ حکم اول سلطان قرطبہ
 کا انتقال ہو گیا اور اس کی جگہ سلطان عبدالرحمن اس کا جانشین ہوا۔

نے حکم اول کے جانشین ہونے کے بعد فوراً اپنے
سلطان عبدالرحمن۔ خواجہ سراؤں کے ہاتھ زریاب کو نالافت بھیجے
 اور مقامی حاکموں کے نام فرمان جاری کیا کہ بہت جلد زریاب کو باعزت
 واحترام قرطبہ لایا جائے۔

زریاب کے قرطبہ پہنچنے پر خود سلطان عبدالرحمن اس کے استقبال
 کے لئے گیا اور اسے بڑی عزت واحترام کے ساتھ اپنے دربار میں لایا
 اور زریاب کی علمی علی قابلیت سے بہت متاثر ہوا اور بہت خوش ہوا
 اور دونوں میں غیر معمولی محبت اور دوستی پیدا ہو گئی۔

سلطان عبدالرحمن کی فن نوازی۔ اور قدردانی کا اندازہ اس
 سے لگایا جاسکتا ہے۔ جو برتاؤ اس نے زریاب کے ساتھ کیا۔

۱۔ سلطان عبدالرحمن نے زریاب کی دو سواشرنی ماسوا تنخواہ مقرر کی۔
 ۲۔ ہر عید۔ نوروز۔ اور گرمی جاڑے کے فرح کے لئے پانچ پانچ سواشرنی
 کی رقم بطور شاہی انعام مقرر کر دی۔

۳۔ ہر سال حوار کے دو سو اور گیسوں کے سو پورے مقرر کئے۔
 ۴۔ اور مقر و باغات جن کی قیمت کتاب نفع الطیب نے اس دور
 کے چالیس ہزار بتائی ہے زریاب کو عطا کئے۔

الغرض اس عزت واحترام کے سلطان عبدالرحمن نے زریاب
 کو اپنے دربار میں جگہ دی اور اس طرح یہ عربی موسیقی عرب سے قرطبہ
 اور اندلس پہنچا۔

عربی موسیقی کی ترتیب و تنظیم

عربی ماہرین موسیقی :- ذنکات اور اعلیٰ فنی خوبیوں سے اور مختلف خصوصیات سے جس حسن و خوبی کے ساتھ آراستہ و پیراستہ کر کے سنوارا ہے اور اپنی خداداد ذہانت، علمی قابلیت، فنی لیاقت، اور اپنی انتھک محنت و ریاضت، کوشش و جدوجہد کی بدولت جو اپنی عربی موسیقی کو نئے سانچے میں ڈھال کر رصع کیا ہے، ان سب چیزوں پر گہری نظر سے غور کرنے پر عقل انسان حیران ہوتی ہے۔

آغوش اسلام میں پرورش موسیقی :- موسیقی اور ہندستان
بی۔ اے نے لکھا ہے۔

ابتداء میں اہل عرب اپنے نغموں کے لئے کسی خاص لے کے پابند نہ تھے مگر رفتہ رفتہ وہ بھی اس طریقہ اعداد کے تحت آگئے اور ایک زمانہ تک اس کے کاربند رہے۔

یہاں تک کہ اسلام کی نورانی تہذیب کے آغوش میں موسیقی نے از سر نو جوان ہونا شروع کیا۔

خاندان عباسیہ کی ترقی کا زمانہ علم موسیقی کا سنہری دور تھا۔
ہارون رشید اور ماموں کے دربار کا دل فکاردوں اور ماہر مضمینوں سے معمور تھے۔

اس فن پر نفیس نفیس کتابیں شائع ہوئیں۔ اور ان لوگوں کے بنائے ہوئے قاعدے غیر قوموں کے لئے معیار موسیقی سمجھے جانے لگے چنانچہ اس فن کی مشہور کتاب فارابی نے لکھی جو ۲۱ جلدوں میں ہے۔ کہا جاتا ہے کہ آج علم موسیقی پر کسی اور زبان میں اتنی جامع تصنیف نہیں ہے۔ (رسالہ آجکل، مئی ۱۹۹۹ء)

یورپ میں عربی موسیقی کے اثرات :- یورپ کے متفقہ خارجہ فارم کئے

۱۔ آواز کے زیر و بم کی باقاعدہ علامات کا علم اہل یورپ نے عربوں سے حاصل کیا اور انہیں کی بدولت اعدادی موسیقی اور غالباً اعدادی علامات موسیقی کی ابتدا ہوئی۔ (جرمن رائل اینا سوسائٹی جنوری ۱۹۲۵ء کا پرچہ)

عربی موسیقی کی تصنیفات کے مقلد مولانا عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں :-

عربی موسیقی کی تصنیفات نہ سمجھنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ فن موسیقی علی فن ہے۔

۲۔ دوسرے اس فن کا تعلق زبان۔ لہجہ اور اس کی مخارج سے ہے۔

۳۔ اور اس سے بھی زیادہ اس قوم کے گلے کے خصائص اور ان کے مذاق

دعادات سے وابستہ ہے۔

۴۔ اور زبان۔ لہجہ و لہجہ۔ مخارج۔ اور ذوق و عادت کے بدلنے اور چھوٹ جانے کے باعث موسیقی بھی چھوٹ جاتا ہے (کتاب ہندوستان کی موسیقی)

عربوں نے علوم فنون کے دروازے کھول دیئے :- (ڈاکٹر لیسان ذوالسن کا مشہور مورخ) لکھتا ہے :-

۱۔ اہل یورپ کی وحیانہ حالت ایک زمانہ دراز تک ایسی شدید رہی کہ خود ان کو اس کا احساس نہ تھا۔ جس وقت چند روشن خیال انخاص کو اس حالت کے کفن بھڑانے کی ضرورت معلوم ہوئی تو انہوں نے عربوں کی طرف جو اس زمانہ کا ساتھ دیتے رجوع کیا۔ عربوں کے اخلاقی تسلط نے یورپ کی ان اقوام وحشی کو جنہوں نے رومیوں کی سلطنت کو تہ دبالا کیا۔ انسان بنایا۔ ان کے علمی اور دماغی تسلط نے یورپ کے لئے علوم و فنون اور ادب و فلسفہ کا جس سے وہ بالکل ناواقف تھا دروازہ کھول دیا۔ اور چہ صدی تک یہی عرب ہمارے استاد اور ہمیں تمدن سکھانے والے رہے (تمدن عرب ص ۵۷)

دیگر کے اصول پر سات سیاروں کی مناسبت سے سات مقرر کئے۔

سات سیاروں کے بارہ برجوں کی مناسبت سے ان سات سروں کے بارہ مقام (جکو تیر کوئل بارہ سر کہتے ہیں) مقرر کئے۔

جس طرح ان سات سیاروں میں سے دو سیاروں کا ایک ایک برج ہے اسی طرح ان سات سروں میں سے دو سروں کا ایک ایک مقام مقرر کیا (جکو قائم سر یا اہل سر کہتے ہیں) اور سات سیاروں میں سے پانچ سیاروں کے جس طرح دو دو برج ہیں اسی مناسبت سے پانچ سروں کے دو دو مقام مقرر کئے جن کو نیز اۃ باکرت سر کہتے ہیں۔

یعنی خنہ اور بجم (کھنہ و بجم) کا ایک ایک مقام جس کو قائم و اہل کہتے ہیں۔ رتب۔ کنڈار۔ لم۔ دلوت۔ نقاد (رکب گندھارم و ہون بکھا) کے دو دو مقام جن کو عالی اور ناقص (تیر کوئل) کہتے ہیں مقرر کئے۔

اور دن رات کی چوبیس گھنٹوں (گھنٹوں) کی مناسبت سے ان بارہ سروں کو چوبیس شعبوں پر قائم کیا۔

اسی طرح عربوں نے پہلے عربی موسیقی کی سبک قائم کی اور سروں کی ترتیب و تنظیم ان کے اتار چڑھاؤ اور سبک کے طریقے مقرر کئے۔

ثَلَاثُ کَامُ۔ یعنی ان سات سروں میں سے تین سروں پر قائم مقرر کر کے ان سے مختلف سروں کی سبکیں نکالیں جن کو موعاۃن (مورجھنا) کہتے ہیں۔ کام کے مقام۔ خنہ کام۔ کنڈار کام۔ لم کام۔

(جس کو آجکل مورجھنا کہا جاتا ہے) ثَلَاثُ کَامُ کے ہر کام موصولان کے ایک ایک سر سے ایک ایک موصولان پیدا کیا۔ اور ثَلَاثُ کَامُ سے اکیس موصولان یعنی ہر کام سے سات سات موصولان مقرر کئے اور ان سے راہوں اور خوشوں کی پیدائش کی (یعنی راہ مانگیوں کو پیدا کیا)

ثَلَاثُ کَامُ کے ہر موصولان سے قلعی (جس کو آج کل اذکار کہتے ہیں) اس کے بہت سے طریقے مقرر کئے ہیں۔

طریقہ سردی کی شناخت کے لئے مقرر کیا ہے۔ اس کی بڑھت اور چال کے لئے کچھ تانوں کے نقشے بنائے ہیں اور وہ تانیں جس اصول و قواعد کے مطابق پیدا کی گئی ہیں اس کو کلی اور اصولوں سے وہ وابستہ ہیں اس کو قرن کہتے ہیں جن کے نام ہیں۔

- (۱) علوی قرن ۲۱، سفلی قرن ۳۱، دفنی قرن ۴۱، کنداری قرن ۵۱، خراجی قرن ۶۱، یعنی قرن ۷۱، آتش قرن ۸۱، غلائی قرن ۹۱، رباعی قرن ۱۰۱، شیریں قرن ۱۱۱ (جن کی تشریح آگے کی جائے گی)

عربی راغ اور غوشوں (راگ راگنیوں) کا اصول پیدائش

عربوں نے نسل انسان کے اصول پر راغوں غوشوں پیدائش راغ اور غوشہ۔ (راگ راگنیوں) کی پیدائش مقرر کی ہے یعنی جس طرح مرد و عورت یا زو مادہ سے نسل کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے وہی طریقہ راغوں اور غوشوں کے اتصال سے مقرر کیا گیا ہے اور جس طرح بی نوع انسان کی پیدائش کا سلسلہ ایک مرد (بابا آدم) اور ایک عورت (ماما حوا) سے چلا ہے۔ اسی طرح عربوں نے تیور سردوں کی سبک کی شکل کو بابا آدم کا اور کوئل سردوں کی شکل کو ماں ہوا کا درجہ دے کر ان دونوں کے میل سے راغوں غوشوں کی پیدائش کا سلسلہ جاری کیا ہے، اسی وجہ سے ماہرین فن امین راگ کو جس میں سب سر تیور ہیں آدم راگ کہتے ہیں۔

چھ راغ تیس غوشے۔ عربوں نے ان دونوں (یعنی آدم راغ اور حوا غوشہ) کے سردوں سے مہرب کر کے چھ سمتوں اور چھ سمتوں کے لحاظ سے چھ راغ بنائے جن کو مرد کا درجہ دیا گیا اور مہینے کے تیس دونوں کے لحاظ سے تیس غوشہ مقرر کئے جن کو ان راغوں کو بیولوں کا درجہ دیا گیا۔ اور پانچ پانچ غوشوں کو ایک ایک راغ سے منسوب کیا گیا۔

راغوں غوثوں سے اصول النغمہ اور فردغ النغمہ: راغ کو

اس کی ایک ایک غوثہ کے میل سے اصول النغمہ - فردغ النغمہ (پہرا بھارج) پیدا کی گئیں۔ یعنی اس طرح ایک رات ۲ اور اس کی پانچ غوثہ سے بہت سے فردغ النغمہ اور اصول النغمہ پیدا ہوئے۔ اسی طرح ان چھ راغوں اور تیس غوثاؤں کے ذریعہ کئی سو شکلیں پیدا کی گئیں اور ان کے نام مقرر کئے گئے۔

ایک راغ کا فردغ النغمہ دوسرے راغ کی اصول النغمہ

پھر ایک راغ کے فردغ النغمہ کو دوسرے راغ کے اصول النغمہ سے اور اس راغ کے فردغ النغمہ کو اس راغ کی اصول النغمہ سے ملا کر شکلیں پیدا کی گئیں۔

الغرض اس صورت سے عربی موسیقی میں ہزاروں راغوں اور غوثوں

نے جنم لیا۔

پیدائش راغ اور غوثہ کی خصوصیات: حقیقت یہ ہے کہ عربی ماہرین موسیقی نے راغ و غوثوں کی پیدائش کا یہ طریقہ قائم کر کے اپنی الہی خدا داد ذہانت و قابلیت اور اعلیٰ دماغی کا ثبوت پیش کیا ہے کہ عقل حیران ہوتی ہے اور ان کی کوئی حق شناسی اور الفاظ پسندانہ داد دینے بغیر نہیں رہ سکتا۔

ان اصول کی چند خوبیاں قابل غور ہیں۔

۱۔ جس طرح شادی بیاہ کا سلسلہ نسوانی کی ترقی اور بقا کا باعث ہے اسی طرح راغوں و غوثوں کے انقال اور میل کا طریقہ بھی راغوں اور غوثوں کی ترقی و بقا کا باعث ہیں۔

۲۔ جس طرح شادی بیاہ کے سلسلے سے نسوانی قیامت تک ترقی کرتی رہے گی اور نئی نئی نسوانی شکلیں وجود میں آتی رہیں گی۔ اسی طرح یہ راغوں

غوشوں کا اتصال اور میل کے طریقے سے قیامت تک نئی نئی شکلیں ہر دور میں بنتی رہیں گی۔

۳۔ جس طرح اولاد عادت۔ خصلت۔ رنگ و روپ اور شاہت وغیرہ کے لحاظ سے اپنے والدین سے مشابہت رکھتی ہے۔ وہی صورت راغ اور غوشہ کے اتصال و میل سے جو شکل پیدا ہوتی ہے وہ سروں کے لحاظ سے اور چال ڈھال کے لحاظ سے اس راغ اور اس غوشہ سے مشابہت رکھتی ہے۔

الغرض اس اصول پر اگر ذرا گہری نظر سے غور کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آ جاتی ہے کہ اب تک جتنے راگ راگیاں آج تک وجود میں آچکی ہیں وہ تو اس اصول کے تحت میں بن کر ہی سامنے آچکی ہیں۔ بلکہ قیامت تک جتنے بھی شکلیں وجود میں آئیں گی وہ اسی اصولی دائرہ کے تحت میں ہی ہوں گی کیوں کہ یہ ایک ایسا اصولی دائرہ کھینچا گیا ہے کہ کوئی راگ یا راگنی اس دائرہ سے باہر سو ہی نہیں سکتا اور اگر اس دائرے سے باہر سو گا تو اس کو راگ و گنی کہنا تو کجا معمولی دھن بھی نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ راگ یا راگنی سروں کے ایک ایسے مجموعہ کو کہتے ہیں جو ایک خاص اصولی دائرے کے تحت میں ہو۔

عربی راغ اور غوشوں کا طریقہ اتصال

راغ و غوشوں کا وقار۔ عربوں نے راغ و غوشوں (راگ راگنیوں) کی صداقت قائم رکھنے کے لئے چند اصول مقرر کئے تھے جو راگ و قار کے نام سے مشہور ہیں۔

۱۔ جباً طرح کے دوراگ ملائے جائیں جس کے ایک راگ میں ایک سر کوئل اور دوسرے دہا سر دوسرے راگ میں تیر ہو۔ تو اس سے جو راگ پیدا ہو تو اس میں اس بات کو مد نظر رکھنا ضروری ہے کہ وہ سر دو لو روپ میں ایک طرف سے نہ لگنا چاہئے۔ اس کی یہ صورت ہونی چاہئے کہ جو راگ

آرہی میں لیا گیا ہے اس کے سر آرہی میں اور جو راگ امر دہی چن لیا گیا ہے اس کے سر امر دہی میں ہی آنے چاہئیں۔

مثلاً ایسے دوراگ ملائے گئے جس میں سے ایک راگ میں تورا کھپ ہے اور دوسرے راگ میں کوئل رکھب تو اس سے جو راگ پیدا ہوگا اس کی آرہی میں تورا کھپ اور امر دہی میں کوئل رکھب ہی ہونی چاہیے۔

(۲) ایسے راگ بھی ان میں سے سر دہی سے جنہیں میں جہیں دونوں رکھیں ہو سکتی ہیں، یعنی اگر ایسے دوراگ راگنی ملے جاسی تو ان کے لئے یہی اصول ہے کہ راگ کے سر آرہی میں اور راگنی کے سر امر دہی میں لکھائے جائیں۔ تاکہ راگ کے اس قانون میں کہ ایک سر تورا کوئل برابر نہ لگے اور راگ کا وقار قائم رہے۔

۳۔ کوئی ایسا راگ یا راگنی ملانے کے قابل نہیں جس کی آرہی امر دہی میں پانچ سے کم سر سوں کیوں کہ پانچ سے کم کا نہ کوئی راگ ہو سکتا ہے نہ راگنی

عربی موسیقی کا خط موسیقی

عربوں سے پہلے دیگر ممالک میں بھی یہ کوشش کی گئی تھی کہ ان کی آواز کو غنائیہ کے لحاظ سے قلم بند کیا جائے مگر اس کی کبھی کوشش نہیں کی گئی تھی کہ آواز کو اس کی ترقی و تیزی اتار چڑھاؤ۔ سروں کے گھٹاؤ بڑھاؤ اور اس کے زبردہ اور اس کے زمریوں یا سروں کی میٹروں کے لحاظ سے تحریری نشانات میں دکھایا جاسکے۔

یہ ایک ایسی کمی تھی کہ جس کے باعث دنیا کی کوئی قوم وہ چاہے کیسے ہی عروج پر پہنچ گئی ہو مگر وہ اپنی موسیقی کو دوسرے لوگوں کے ذہن نشین کرانے کے لئے قلم بند نہ کر سکے اسی وجہ سے ان کی موسیقی خود بخود فنا ہو گئی۔

مغربی ممالک نے اپنے دور میں اپنی موسیقی کو تحریری جامہ پہنانے کے لئے ایک نئی خوبی اور نظام طریقہ قائم کیا تھا جو بے حد کامیاب رہا اور دوسرے ملک کے لئے متعلیٰ راہ بنا اور انہوں نے اس کو اپنے لئے لاٹھک پراپایا۔

عربوں نے سروں اور ان کے مقامات کو سمجھانے کے لئے یہ سہل طریقہ اختیار کیا تھا کہ سروں کے تاروں اور اس کے ساتھ انگلیوں کے تعلقات کا لحاظ رکھ کر اپنی تصنیفات میں چیزوں کی دھنوں کو ترتیب دیا تھا اور ان کو تحریر کیا تھا۔

اور بہت سی اصطلاحات مقرر کر کے ہزاروں چیزوں کے نوٹیشن اپنے مقررہ اصطلاحات میں کئے۔ جو عربی کتب موسیقہ میں موجود ہیں۔ مگر جب تک ان عربی اصطلاحات سے پوری طرح واقف نہ ہو اس وقت تک ان سے پوری طرح پورا فائدہ حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرے عربوں کی اصطلاحات کو عربی زبان کی مشکل و دشوار ترکیبوں نے ان کے نوٹیشن کو کچھ پیچیدگی بنا دیا ہے، جس کے باعث دوسرے ملکوں میں اس کی وہ اشاعت نہ ہو سکی جو ہونی چاہئے تھی، مگر وہ طریقہ دوسری زبان والوں کے لئے چراغ راہ ہر ذریعہ بن سکا۔ (کتاب ہندوستان کی موسیقی)

عربی موسیقی کی چند اصطلاحات

عربی اصطلاحات نے فارسی ہندی جامہ پہنا ہے۔ موسیقی میں مولانا عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں۔

عرب مسلمان جہاں گئے اپنے علوم و فنون کے ساتھ اپنی موسیقی بھی لے گئے مگر وہ ایران میں گئے اور وہاں پہنچ کر فارسی بولنے لگے تو ان کی موسیقی کا رنگ ڈھنگ دیا ہی ہو گیا جو ایران میں فارسی بولنے والوں کا تھا۔ اور جب ہندوستان میں آ کر سنہی بنے تو ان کی عربی موسیقی اس کے تمام اصطلاحات اور اصول و قواعد میں ان کی زبان۔ لہجہ اور ذوق و علاؤ کے مطابق اسی رنگ میں رنگ گئے جو ہندوستان والوں کے تھے۔ اور کچھ دنوں کے بعد یہاں ہندوستان میں عربی، ایرانی اور ہندوستانی

موسیقی کے میل سے ایک ایسا مکمل فن بن گیا جو با اعتبار اپنے قدیم اصول و قواعد اور اپنی دسخت فنی کے لحاظ سے ساری دنیا کی موسیقی سے بڑھ گیا۔ کرامت اللہ خاں تمام اصطلاحات عربی موسیقی سے ماخوذ ہیں :- صاحب سر و د نواز جو اپنے درجے کے فنکار ہونے کے علاوہ فنی موسیقی کے بلند معیار ماہر اور عالم بھی تھے۔ اپنی کتاب اسرار کرامت میں مدلل دلائل و ثبوت کے ساتھ یہ ثابت کرتے ہیں کہ :-

مروج ہندوستانی موسیقی کے تمام اصول و قواعد اور تمام اصطلاحات عربی موسیقی سے ماخوذ ہیں۔ چونکہ عربی فارسی کا علم نہ ہونے کے باعث وہ اصطلاحی الفاظ پہنچے گئے۔ اور ان کی جگہ جو ہندی کے الفاظ بنائے گئے وہ رائج ہوتے گئے۔

جن کے ہاں اس فن کی تعلیم نسل در نسل اور درجہ خاندانی ماہرین موسیقی :- کے طور پر سینہ بسینہ چلی آرہی ہے وہ ان عربی موسیقی کی اصطلاحات کی جو تشریح بیان کرتے ہیں وہ ہم یہاں لکھ رہے ہیں۔

عربی موسیقی کی اصطلاحات کے عربی ہندی نام

عربی ہندی اصطلاحات

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۱	سُر	سُر	۱۲ سُر
۲	سُر مُز	شرنی	چھوٹے سُر
۳	سُر مُزاد	شرتیاں	سردوں کے بیچ کے سر
۴	مقام	گرام	سردوں کے مقام
۵	توصّلان	مورچھا	گراموں کی سبک

نمبر	عربی نام	ہندی نام	مختصر تخریج
۶	عَلَوِی	آردھی	سردوں کا اوپر جانا
۷	سُفَلِی	اُردھی	سردوں کا نیچے آنا
۸	مُصْتَقِم	اچل سر	قائم سر
۹	مُزَارَاة	بکرت سر	تور کوں ہونے والے سر
۱۰	سَنَارِک	سینگ	کھرج ٹیپ بنگ کے سر
۱۱	مُخْزَن	مندر اسٹھان	نیچے کی سینگ
۱۲	بَنِین	مدہ اسٹھان	بیچ کی سینگ
۱۳	مُضَاعَفَت	نار اسٹھان	اوپر کی سینگ
۱۴	نَام	شدہ سر	فنا لے سر یا اچل سر
۱۵	اَلْحَان	الاپ	راگ سر وپ
۱۶	صَوْت	نادر	گانے کی آواز
۱۷	طَعْن	تان	سردوں کا مجموعہ
۱۸	عَلٰی	النگار	سرداھن کی تانیں
۱۹	مُخْزَنُج	گرہ سر	شروع کا سر
۲۰	مُتَّحَم	نیاس سر	ختم کا سر
۲۱	سُقُط	لاگ سر	سہارے کا سر
۲۲	مَذِیْل	اُذولی سر	جھونے والا سر
۲۳	رَاغ	راگ	سردوں کا گلدستہ مجموعہ
۲۴	شُرْنَام	سرگم	سات سر
۲۵	عَارِی	چڑھا سر	تور کا اصلی مقام
۲۶	تُر	تور سر	چڑھا سر
۲۷	تُرَزِد	تور ز	تور سے کچھ چڑھا سر
۲۸	تُرَاثِم	نور تم	تور سے کچھ چڑھا سر

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۲۹	نَاقِص	اترا سر	کول کا اصلی نام
۳۰	نَازِل	کول سر	اترا سر
۳۱	نَازِل	اتی کول	کول سے اترا سر
۳۲	نَسَاوِل	سکاری	اتی کول سے بھی اترا سر
۳۳	خُوجی	استغنی	گانے کا پہلا حصہ
۳۴	غَاوَر	انزا	گانے کا دوسرا حصہ
۳۵	دُغنی	سنگاری	گانے کا تیسرا حصہ
۳۶	کَندازِی	آجورگ	گانے کا چوتھا حصہ
۳۷	سُر	وادی سر	افش یا جیو۔ بادشاہ سر
۳۸	نَسَد	سوادی سر	راگ کا وزیر سر
۳۹	نَسَد	دیوادی سر	راگ کا دشمن سر
۴۰	ہَمسَر	اُوادی سر	وادی سوادی سے کم درجہ سر
۴۱	اِسْتَوْرَانِغ	ناد استھان	ناد۔ ممک۔ کنط۔ بند
۴۲	مُخَرَج	آواز نکلنے کے مقام	گانے کی آواز کے مقام
۴۳	مَحَل	انش سر	جس سر سے راگ کھلتا ہے
۴۴	غُوشہ	راگنی	راگ کی بیوی
۴۵	فَرْغِ التَّغْہ	پترا	راگ کا بیٹا
۴۶	اصول التَّغْہ	بھاروا	راگ کی بیٹی
سات سروں کے عربی ہندی نام			
۱	خُرُج	مُخَرَج	سر سے اُٹھنا
۲	رُتَب	رُکب	دوسرا سر
۳	کَنداز	گندھار	تیسرا سر
۴	سَلَم	سَلَم	چوتھا سر

نبرہار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۵	نَضَم	نیم	پانچواں سر
۶	رَفْت	دھیت	چھٹا سر
۷	نَعَاد	نکھار	ساتواں سر

بارہ سروں کے عربی ہندی نام

۱	خَاصِل	اچت	اچل سترج
۲	دُو خَاصِل	اچت	کول رکھب
۳	کاڈ	کاکلی	تور رکھب
۴	دُو کاڈ	ات کاکلی	کول گندھار
۵	نَاف	نڈلی	تور گندھار
۶	دُو نَاف	ات نڈلی	کول مدھم
۷	رَفَعَت	نکرت	تور مدھم
۸	دُو رَفَعَت	ات نکرت	اچل نیم
۹	مُحَال	انتر	کول دھیت
۱۰	دُو مُحَال	ات انتر	تور دھیت
۱۱	اَصْناف	کونکار	کول نکھار
۱۲	دُو اَصْناف	ات کونکار	تور نکھار

وہوں نے شریوں کے نام تو رکھے تھے دیے ہی ہندی زبان میں ان کے نام ہیں

شریوں کے عربی ہندی نام

۱	خَال	قمیرا	پہلی شرتی
۲	نُدوت	کودی	دوسری شرتی
۳	سُرور	مندا	قمیری شرتی
۴	مُشام	چندوتی	چوتھی شرتی
۵	اَسَا	دیادتی	پانچویں شرتی

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۶	نَزَا	رنجی	چھٹی شرقی
۷	وَادِی	رکشیکا	ساتویں شرقی
۸	بُڈِی	رودری	آٹھویں شرقی
۹	بُیَی	کرو دھی	نویں شرقی
۱۰	رِیَا صُن	دجریکا	دسویں شرقی
۱۱	رَفُ	پراسا نڈی	گیارھویں شرقی
۱۲	نَجَل	پریتی	بارھویں شرقی
۱۳	دَرُخ	مارجی	تیرھویں شرقی
۱۴	نَظَر	سرسنتی	چودھویں شرقی
۱۵	جَادَة	رتکا	پندرھویں شرقی
۱۶	تَنَاب	سندھینی	سولھویں شرقی
۱۷	خُم	الاجینی	سترھویں شرقی
۱۸	کَرَنِیَا	مدھنی	اٹھارھویں شرقی
۱۹	نَغیر	رودھنی	انیسویں شرقی
۲۰	خَا ز	رمیا	بیسویں شرقی
۲۱	رُغْنَا	اگرا	اکیسویں شرقی
۲۲	کَمَال	شرودھنی	بائیسویں شرقی

عربی ہندی اصطلاحات

عربی موصولان :- عربوں نے موصولان کے اصطلاحی نام مقرر کئے تھے۔ ویسے ہی مروج ہندوستانی موسیقی میں اور بھجنوں کے اصطلاحی نام مروج ہیں۔

نرخار	عربی نام	ہندی نام	نرخار	عربی نام	ہندی نام
	خارج کے موصولان	کھرنج کے اور چنے		کندار کام موصولان	گندھار کام اور چنے
۱	طربے	اترا	۱۱	فواصل کا	مارگی
۲	رؤنچی	رنجی	۱۲	فواصل	پوربی
۳	خاصہ	اترا تیا	۱۳	کھواری	پوری
۴	نام خرنج	شده کرجا	۱۴	بے خلا	دھکا
۵	صاوتیا	مستری کرنا		مدم گرام موصولان	مدم گرام اور چنے
۶	عزرائیہ	اشو کرانتا	۱۵	نہادند	نندا
۷	ذوق قراط	ابھی روکنا	۱۶	کندرالا	کھشالا
	کندار کام موصولان	گندھار کام اور چنے	۱۷	کھلکی	کھکی
۸	ضاری	ہونا سوا	۱۸	عادرا	بجرا
۹	نوروا	کونسا	۱۹	کھوٹی	روہی
۱۰	مقراشا	موسیا	۲۰	خویرا	کھیا
			۲۱	کھوانا	الایا

ثالث کام :- عربوں نے ثالث کام کے اصطلاحی نام مقرر کئے ہیں۔ ویسے ہی مروج ہندوستانی موسیقی میں بھی جن گراموں کے نام درج ہیں۔

عربی نام	ہندی نام	عربی نام	ہندی نام
گرام کام	گرام کام	غیر کام	غیر کام
۱۔ خرنج کام	کھرنج گرام		
دوسرا کام	دوسرا گرام		
۲۔ کندار کام	گندھار گرام	۳	ملم کام
			مدم گرام

عربی ہندی اصطلاحات

صلیٰ قرن اہر عربوں نے سرود کی شناخت آردھی، امدھی، سنجاری اور آجھوگ وغیرہ کی بہت اور راگ کے وقار و سرود کو قائم رکھنے کے لئے کچھ اصولی تائیں مقرر کی ہیں اور ان کے اصطلاحی نام مقرر کئے ہیں، وہ تائیں جس اصول و قواعد سے پیدا کی گئی ہیں اس کو صلیٰ اور وہ تائیں جس طریقہ سے وابستہ ہیں اس کو قرن کہتے ہیں، اس طرح مروجہ موسیقی میں صلیٰ کو انکار اور قرن کو برن کہتے ہیں (یہاں ہم صرف ان تائوں کے عربی ہندی اصطلاحی نام اور مختصر تشریح لکھ رہے ہیں)۔

عربی صلیٰ کے قرن اور ہندی انکار کے برن

نمبر	عربی اصطلاحی نام	ہندی اصطلاحی نام	مختصر تشریح
تار	صلیٰ قرن کے آسام	انکار کے برن	تائوں کا مختصر خلاصہ
۱	علویٰ قرن	آردھی برن	جس تان میں آردھی کا نقشہ ہو۔
۲	سغلیٰ قرن	امدھی برن	جس تان میں امدھی کے سرچوں۔
۳	دہلیٰ قرن	سنجاری برن	جس تان میں سنجاری کا نقشہ ہو۔
۴	کنہاری قرن	آجھوگ برن	جس تان میں آجھوگ کا نقشہ ہو۔
۵	خراچی قرن	آستان برن	جس تان میں استھانی کا نقشہ ہو۔
۶	یعنی قرن	ارچک برن	جس تان میں سرنگار کے ساتھ لگیں۔
۷	آلٹیٰ قرن	بارگنگ برن	جس تان میں دو دوسرے لگائے جائیں۔
۸	ٹھانی قرن	سنگ برن	جس تان میں تین سر لگائے جائیں۔
۹	زبائی قرن	براگ برن	جس تان میں چار چار سر لگائے جائیں۔
۱۰	شیری قرن	جھوری برن	جس تان میں سب برنوں کا نقشہ ہو۔

ان میں سے ہر ایک قرن برن کے تائوں کے کئی کئی نقشے دیئے گئے ہیں جو طوالت کی وجہ سے نہیں لکھے گئے۔

عربی ہندی اصطلاحات

صَوْتِ مَخْرُج۔ عربوں نے پانچ آواز کے صحیح مخرج راہ از نکلنے کے مقام) مانے ہیں اور گانے کے لئے مقرر کئے ہیں دیے ہیں۔ ہاروج ہندوستانی موسیقی میں راج ہے۔ جن کو۔ ناد۔ گنگ۔ کھنٹھ۔ بند کہتے ہیں۔

عربوں نے ان کے اصطلاحی نام بھی مقرر کئے ہیں دیے ہیں اصطلاحی نام ہندی میں مروج ہیں جن کے عربی نام حسب ذیل ہیں۔

مخرجی مقامات عربی ہندی اصطلاحی نام

نمبر	عربی اصطلاحی نام	ہندی اصطلاحی نام	مقام مخرج	مقرر تشریح
۱	سُرّہ دُم	دھن توہم	ناٹ	وہ آواز جو پیٹ سے نکالی جائے جولوہ کا کہتے ہیں جو آواز سے نکلے اسکو گب تان کہتے ہیں۔
۲	صَدْر دُم	دھن سچم	سینہ	جو آواز گتے سے نکلے اسکو کھنٹھ تان کہتے ہیں۔
۳	خَزَنَاطُن	دھن گلا	گلا	جو آواز گتے سے نکلے اسکو کھنٹھ تان کہتے ہیں۔
۴	لَوَاطُن	دھن دماغ	دماغ	جو آواز منہ بند کر کے نکالی جاتا ہے
۵	اَلطُّوْن	اس مخزن کا ہندی میں کوئی نام نہیں ہے		کیونکہ مروج ہندوستانی موسیقی کے تمام اصطلاحی نام سنسکرت یا ہندی زبان کی مناسبت سے ہیں اور سنسکرت یا ہندی زبان میں اس مخرج کا کوئی حروف نہیں ہے۔

چونکہ اس مخرج کا مقام زیر دماغ ہے جہاں سے غ و غیرہ حروف کی آواز نکلتی ہے۔ اس وجہ سے مروج ہندوستانی موسیقی میں علوطن تان کا کوئی نام نہیں ہے۔ اس لئے عربی موسیقی میں پانچ اور ہندوستانی موسیقی میں چار ہی مخرج راج ہیں۔

عربی موسیقی کا اصول الیقاع اور ہندی موسیقی کی تال دھیا

عربی ہندی اصطلاحات

عربوں نے تال - لے کے درجوں - زبانوں - مقاموں اور وزنوں
اصول الیقاع :- وغیرہ کے بھی اصول قواعد بنائے ہیں اور ان کے اصطلاحی نام
بھی مقرر کئے ہیں۔

ہماری مراد ہندوستانی موسیقی کا قانون تال ادھیا بالکل عربی موسیقی کے
اصول الیقاع کے مطابق ہے اور ہندوستانی موسیقی کے اصطلاحی لفظ بھی عربی
موسیقی کے اصطلاحی الفاظوں کے مطابق ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

عربی الیقاع اور ہندی کے اصطلاحی نام

عربی الیقاع کے اصطلاح	لے کے ہندی اصطلاح	ہندوستانی اصطلاح
جَارِعہ	ماترہ	ایک عدد - لے کا ایک وقفہ گنتی کا ایک ماترہ -
مَرَام	سم	سم کا مقام - جہاں سے تال شروع ہوتا ہے۔
مَرْب	تال یا تالی	گنتی کا وہ مقام جہاں سم کے علاوہ تالی بجتی ہے۔
خَلَا	کال یا خالی	جہاں تالی بجائیے بغائے خالی ہاتھ کو جھٹکا دیا جاتا ہے۔
تَقْبِیْہ	چلت لے	لے کی وہ رفتار جو بہت تھکری ہوئی اور زکی ہوئی ہو۔
بَسِیْط	مدہ لے	لے کی وہ رفتار جو نہ زیادہ زکی ہوئی ہو اور نہ تیز ہو۔
وَسْطَہ	درت لے	لے کی وہ رفتار جو بہت زیادہ جلدی اور تیز ہو۔
سَمَام	بسم	سم کی وہ جگہ جس کو سم کی خلا کہتے ہیں۔
دَوْر	ایت	سم کی خلا کی خلا یعنی سم و بسم کے بیچ کا مقام
سُرَاہ	انگھات	بسم اور ایت کے بیچ کے مقام کی جگہ۔

پر اگر ذرا گہری نظر سے غور کیا جائے تو اس حقیقت

عربی ہندی اصطلاحات :- کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ عربی موسیقی اور ہندو
ہندوستانی موسیقی کے تمام اصطلاحی الفاظ زبانوں کے لحاظ سے ہم معنی اور وزن کے لحاظ

سے ہم وزن ہیں۔ بعض اصطلاحی الفاظ اور ان کے نام ایک زبان سے دوسری زبان کا جامہ پہنا

کی وجہ سے بن گئے ہیں۔ مثلاً جو عربی موسیقی کے پہلے یہ نام ہے مگر جو ہندوستانی موسیقی میں اسکو **لفظ خرچ** کہتے ہیں۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اگر ہم لفظ خرچ کو ہندی میں کہیں گے تو اس کی شکل یہ ہوگی **खर्च** کیونکہ ہندی زبان میں "خ" کے خرچ کا کوئی حرف نہیں ہے۔ اس لئے لفظ خرچ کو خرچ ہی لکھا اور پڑھا جائے گا۔

اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب ہم سرگم میں ساتوں سروں کا مخفف بولتے ہیں تو رکب کا مخفف رہے۔ گندھار کا مخفف گا۔ مدھم کا مخفف ما۔ پنچم کا مخفف پا۔ دھیتو کا مخفف دھا۔ اور کھاد کا مخفف نی بولتے ہیں تو پھر خرچ کا مخفف کھا کیوں نہیں بولتے۔ سا کیوں بولتے ہیں۔

اسی طرح لفظ رانگ ہے جس کے معنی دامن کوہ۔ مرغزار۔ اور **لفظ رانگ** چراگاہ کے ہیں اور حقیقت میں راگ سروں کا ایک گھٹان اور محدستہ ہوتا ہے اور اس کے سروں میں بڑھت کے لئے پھیلاؤ کے لئے دامن کوہ کی وصیت ہوتی ہے اور یہ موسیقی کے اصول و قواعد کی چراگاہ ہوتا ہے۔ اس لئے حقیقت میں نظر سے دیکھا جائے تو یہ لفظ رانگ کتنا جامع نظر آتا ہے۔ مگر چونکہ ہندی میں اور سنسکرت میں رانگ کے خرچ کا کوئی حرف نہیں ہے اس لئے سنسکرت یا ہندی میں لفظ "رانگ" اگر لکھا جائے گا تو اس کی صورت لکھنے میں یہ ہوگی۔ **राग** (راگ) اس لئے یہ لفظ رانگ ہندی جامہ پہننے کی وجہ سے رانگ سے راگ ہو گیا ہے اور اسی نام سے مشہور ہو گیا ہے۔

اسی طرح اور بہت سے اصطلاحی نام ہیں جو زبان کی وجہ سے بدل گئے ہیں۔

عربی موسیقی کی ہندی اصطلاحات

۱۔ اسرار کرامت

میں عربی اصطلاحات کے متعلق کرامت اللہ خاں لکھتے ہیں۔

چونکہ ہم کو عربی عجیب و غریب کی اصطلاحات اور راگ راگنیوں کے نام وغیرہ

عربی فارسی کا علم نہ ہونے کے باعث سنکرت اور ہندی گرنھوں، شاستروں سے ہی حاصل ہوئے ہیں۔

اس لئے ہم ان ہی زبانوں کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں ورنہ یہ حقیقت ہے کہ ہماری مروجہ موسیقی، اس کی تمام اصطلاحات اور راگ و انگیناں عربی عجمی موسیقی سے ماخوذ ہیں۔

ہمارے ماہرین فن کا یہ عقیدہ ہے کہ عربی عجمی موسیقی کی اصطلاحات اور راگ و انگینوں کے ناموں کو ہندی الفاظ کا جامہ حضرت امیر خسروؒ نے پہنا یا ہے۔ ماہرین فن کے اس قول پر ان چند وجوہات کی بنا پر اعتقاد کیا جاسکتا ہے کہ۔
۱۔ اول تو ہندوستان میں حضرت امیر خسروؒ کے ہم پلہ کوئی دوسرا ماہرین موسیقی نہیں ہوا۔

۲۔ دوسرے حضرت امیر خسروؒ ہی ایک ایسی ہستی کے انسان ہیں جو عربی فارسی ترکی، سنکرت اور ہندی وغیرہ زبانوں کے بے مثل عالم مانے جاتے ہیں اور جو ان تمام زبانوں کے بہترین شاعر اور مصنف بھی کہے جاتے ہیں
۳۔ تیسرے حضرت امیر خسروؒ ہی وہ سب سے پہلے انسان ہیں جنہوں نے سب سے پہلے ہندو مسلم کلچر، تہذیب و تمدن اور زبانوں کے ملانے اور باہمی اتحاد پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

۴۔ چوتھے حضرت امیر خسروؒ سے پہلے کے کسی ہندوستانی گرنھوں (شاستروں) وغیرہ میں یہ اصطلاحات اور راگ و انگینوں کے یہ نام نہیں پائے جاتے۔
(کتاب اسرار کرامت)

عربی موسیقی ہند میں آٹھویں صدی میں آئی :-
پروفیسر بی۔ ایل۔ گپتا

پراچین کال ٹیگھارت کا صندھ مصر، بغداد، ایران، بکرانی اور بوجہان وغیرہ دیسوں سے تھا۔ بھارتیہ سنگیت کا ارتقاء جاتے اور برسوں تک وہاں رہا اور دونوں دیسوں کی شیلیوں کا میل کر کے ایک نئی پڑھتیوں کی کیا کرتے، نجات میں عربی ایرانی موسیقی کا سہشت اور سیدھا پردیش، اور دونوں دیسوں کی

سنگیت شیلیوں کا مژن۔ چینی کی آٹھویں صدی سے شروع ہوا۔ بھارت میں مسلمانوں کے آنے سے تک پاری سنگیت (۱۰ویں عجمی موسیقی) پورے روپ سے دکھت ہو چکا تھا تب سے بھارت میں دونوں کا واس پر تنک پر تنک (الگ الگ) نہ ہو کر سمکلت (ساتھ) روپ سے ہوا۔ مسلم دیسوں میں سنگیت کا رکاس۔ وہاں کی سماجک اور جھوٹ پرستھیوں کے سرکھتا دہرت تھیں۔ (رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۶ء)

عربی موسیقی کے راغ و خوشہ

سنگیت شاستر حصہ دوم میں گرجنوں کے راگ ہمارے نہیں ہیں یہ بنڈت بھارت کھڈے لکھے ہیں۔ اگر گرجنوں کے راگ ہمارے نہیں ہیں ہم مسلمانی پرکار (مسلمانوں کے راگ) گاتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ۔

۲۔ سازگیری مسلم پرکار ہم کا اچے پراجیں سنکرت گرجنوں میں دکھائی نہیں دینا۔ بنڈت جی مسٹر بڑی کے گرنھ کی تھانہ دیتے ہیں۔

۳۔ امین پرنس لفظ ہے اس راگ کو امیر خسرو نے بھارت میں رواج دیا۔

۴۔ امین میں نئے راگ۔ ملار۔ امینی پوربا۔ امینی بھوپانی۔ امینی بھاگ

امینی ملالوں۔ امینی کلیاں۔ اور امینی بھنجوٹی دغیرہ راگ پیدا کئے۔ اسی طرح ایک جگہ بنڈت بھارت کھڈے لکھتے ہیں۔

۵۔ ببار۔ سرپردہ۔ الہیا۔ سازگیری۔ شامانہ۔ اداہ۔ سوہنی سوہا

سگٹی۔ زیہف۔ مارو دغیرہ راگ مسلمانی ناسن (دور حکومت) میں رائج ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں۔

۶۔ پیلو۔ روال۔ لوم۔ بھنجوٹی۔ مارو دغیرہ پرکار تو بالکل ادھونک

(نئے) ہمارے ہیں۔ کیوں کہ یہ راگ پراجیں گرجنوں میں نہیں ملے۔ کچھ ہم گرنھ کے آپ راگوں کا بیان کرتے ہوئے بنڈت بھارت کھڈے لکھتے ہیں۔

۷۔ بھنجوٹی۔ زنگ۔ پیلو۔ روال۔ دھانی۔ تنگ۔ آسا۔ گھاٹا۔

لوہر۔ سذہ۔ سوہر۔ سوہی۔ گرہیا۔ دھول۔ لدھونی۔ غارا۔ غم۔ گودھنی
بھٹیاری۔ برہا۔ کجڑی۔ سازگیری۔ سرپردہ۔ جو پوری۔ عشاق۔ صنم۔ نوروز
شورو۔ قریزی۔ یوفن۔ لادنی۔ جوگیا۔ رنگی۔ آہنگ۔ اور شبانہ وغیرہ
میرے خیال میں مسلم کلائیگوں نے رواج دیے ہیں۔ ایک جگہ پڑت بھات
کھنڈے کہتے ہیں۔

میرے گردنے ایسا کہا تھا کہ بھٹکار باخیز شہ (لفظ) کا بدل ہے باخیز
نام بہت پرانا ہے۔ سوم نام تھا اور ہندو ایک نے اس کا ذکر کیا ہے۔
۹۔ راگ دیوہ کی یکا میں سونا تھا کہتے ہیں کہ یہ ایک مسلم پرکار ہے۔
ایک جگہ بھات کھنڈے کہتے ہیں۔

۱۔ آپ راگوں کے متعلق مجھے جتنی جان کاری ملی تھی میں نے تم کو دیدی۔
مکن ہے ایسے راگ تم کو مسلمان گرجتوں میں مل جائیں۔ اپنے یہاں کے کچھ دیسی
گرجتوں میں بھی مل سکیں تو تلاش کرنا۔ ایسے گھر نیدار کا ایک دی۔ آگرہ۔ کھنڈ
اور۔ ٹانک۔ جے پور۔ الور۔ رام پور میں مجھے اسید ہے کہ مل سکتے ہیں۔
(شگیت شاستر حصہ دوم)

میرا پڑت بھات کھنڈے نے لکھا ہے ایسا ہی
مرد و برادر راگیاں :- تقریباً سہارے بہت سے محققین۔ مصنفین اور
گرجتہ کاروں نے بھی لکھا ہے کہ مرد و برادر راگ راگیاں مسلم پرکار میں جنکو مسلمانوں
نے رائج کیا ہے اور ان کا یہ قول تاریخی صداقت کے مطابق ہے کیونکہ یہ
متفقہ فیصلہ ہے کہ متشکک منی کے گرجتہ سے پہلے یہاں راگ کا لفظ تک نہیں
تھا اور یہی ماہرین موسیقی کی سینے بسینے آنے والی روایات کا بخور ہے۔

اور سب کا یہ بھی متفقہ فیصلہ ہے کہ عربی اصطلاحات اور راگ راگیاں
کو ہندی زبان کا جامہ پہنانے کا کام حضرت امیر خسروؒ نے کیا ہے اور یہ خود حضرت
امیر خسروؒ کے قول سے بھی ثابت ہے جس کو اکثر مصنفین نے لکھا ہے کہ
حضرت امیر خسروؒ کے زمانہ میں جب عربی اور ایرانی ماہرین موسیقی آتے
تھے تو آپ ان عربی محبی موسیقاروں سے کہا کرتے تھے کہ -

ہم نے تھارے ملک کے راگوں کے نام ہندوستان زبان میں کر دیے ہیں اور
 تھارے ملک کے راگوں کو ایک دوسرے سے ملا کر جو راگ بن گئے ہیں ان میں بہت
 سی غلطیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ (حیات حضرت امیر خسروؒ)
 اب ہم یہاں ان چھ راگوں اور ان کی تیس راگنیوں کے نام لکھتے ہیں جنکو
 عربی سے ہندی زبان کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ اور جو آجکل انہیں ہندی ناموں
 سے ہندوستانی موسیقی میں رائج ہیں۔

عربی چھ راغ اور تیس غوشوں کے ہندی نام

چھ راغ تیس غوشہ چھ راگ میں لگائیاں

نمبر	عربی راغ	ہندی راگ	نمبر	عربی راغ	ہندی راگ	نمبر	عربی راغ	ہندی راگ
۱	تھان	بھیروی	۲	بھال	ہندول	۵	مٹاک	سیگھ
۱	نکس	مالکوس	۲	سری	سری	۶	دُرک	دیک

عربی راغوں کی غوشہ ہندی راگوں کی راگنیاں

نمبر	ہندی راغ	عربی نام	نمبر	ہندی راغ	عربی نام	نمبر	ہندی راغ	عربی نام
۱	بھیروی	بھیروی	۱	بھال	بھال	۱	بھیروی	بھیروی
۲	بھال	بھال	۲	بھال	بھال	۲	بھال	بھال
۳	بھال	بھال	۳	بھال	بھال	۳	بھال	بھال
۴	بھال	بھال	۴	بھال	بھال	۴	بھال	بھال
۵	بھال	بھال	۵	بھال	بھال	۵	بھال	بھال

نمبر	ماکس کی غوشہ	مالکوس کی	نمبر	سری کی غوشہ	سری کی	نمبر	درک کی غوشہ	دیک کی
نثار	عربی نام	ہندی نام	نثار	عربی نام	ہندی نام	نثار	عربی نام	ہندی نام
۱	گرو دی	گن کلی	۱	نِبات	بست	۱	کراد	کامود
۲	لاری	سبھاوی	۲	تری	مالسری	۲	دھری	دلی
۳	ٹوڑی	ٹوڑی	۳	آخانی	اسوری	۳	کرے	کانڑا
۴	کیتی	گوری	۴	کاوی	ماروا	۴	کو بھو	کیدار
۵	کو کب	کو کب	۵	دو اچی	دھاسری	۵	ناۃ	ناٹ

عربی سنی کے اصول النغمہ فروع النغمہ ستانی سنی کی بھارتی

فروع النغمہ اصول النغمہ :- عربوں نے جو راغوں اور غشاؤں کے میل
 روکے لڑکیاں بنائے تھے اور ان کے جو نام مقرر کئے تھے ویسے ہی مروجہ موسیقی
 میں رائج ہیں جن کو راگ کے پڑا بھارجہ کہتے ہیں ان کے ہندی نام حسب ذیل ہیں۔

عربی راغوں کے فروع النغمہ اصول النغمہ کے عربی ہندی نام

نمبر	بہان کے	بھردوں کے	نمبر	ماکس کے	مالکوس کے	نمبر	بہال کے	بھڑول کے
نثار	فروع و اصول	پڑا بھارجہ	نثار	فروع و اصول	پڑا بھارجہ	نثار	فروع و اصول	پڑا بھارجہ
۱	گوش	ہرک	۱	راجل	مالوی	۱	کھال	تروں
۲	حائید	پوریا	۲	دیر	سواڑ	۲	عکل	مگل
۳	کام	تنگ	۳	مٹاس	بڑہنس	۳	جواب	آند
۴	کترہ	اندھی	۴	کیلی	پرل	۴	مٹاق	چندھپ
۵	نوبیا	سوہر	۵	کامک	چندرک	۵	حارجہ	گورا

نمبر	نویان کے	بغیر دس کے	نمبر	ماکس کے	مالکوس کے	نمبر	ہمال کے	ہنڈول کے
نمبر	ذریعہ و اصول	پترا بھاری	نمبر	ذریعہ و اصول	پترا بھاری	نمبر	ذریعہ و اصول	پترا بھاری
۶	وَض	جینہ	۶	بِز دِ مَن	نندی	۶	دَر	ہنڈ
۷	اُم	چیم	۷	اَعْمَانِی	گھری	۷	نَافَس	بھاس
۸	صَدِی	مدہ	۸	عِجَارِی	جیت شری	۸	رُودِ بَی	سیاوتی
۹	مَحْنَوِی	کنہاری	۹	سَوَاد	نند	۹	بِلَوِی	جیتی
۱۰	بِلَا	سوپا	۱۰	یَمِی	کامودی	۱۰	خَرکان	پروہن
۱۱	بَلَمِی	بلادی	۱۱	فُودِی	بیم پلاسی	۱۱	سَحرِی	گیروی
۱۲	اَنک	تلک	۱۲	عُشُور	کھوکر	۱۲	مَعْدَن	پورپی
۱۳	صَو	ماہو	۱۳	سَرُود	کھیاوتی	۱۳	خِیل	پاراوتی
۱۴	خُکاک	بھل گوجی	۱۴	رَمِید	درگا	۱۴	سُوس	سوہا
۱۵	جَارِی	میردی	۱۵	وُکاب	بھنور	۱۵	زِراق	دیوگری

نمبر	سری کے	سریہ ان کے	نمبر	درک کے	دیک کے	نمبر	راک کے	سیگھ کے
نمبر	ذریعہ و اصول	پترا بھاری	نمبر	ذریعہ و اصول	پترا بھاری	نمبر	ذریعہ و اصول	پترا بھاری
۱	طَارِیَع	سرلیا	۱	سُہیل	کنٹ	۱	اَنُز	جلدھر
۲	بَاخَر	بجیا	۲	زَمال	کل	۲	سَاوِغ	بارنگ
۳	ہَمِیر	گن ساڑ	۳	مَنزِراف	کلنگ	۳	سُرائِی	نٹ نارائن
۴	زَاوِیرہ	کھنہ	۴	سَہام	جنب	۴	طُورِ کَمِن	کلیان
۵	صَاخَر	کنہیری	۵	اَحْمَال	بہل	۵	جَتَن	شکرہ بھرن
۶	عُورِیا	شکرا	۶	سَقال	حال	۶	خَمَر	گجدر
۷	سَنِیم	کھیم	۷	اَنغیر	سور	۷	سَمانہ	سہانہ
۸	جَوَل	گوند	۸	کِغِری	مکھی گوجی	۸	نَجْدَانہ	مانجہ

نمبر	سری کے	سری راگ کے	نمبر	درک کے	دیک کے	نمبر	ساگ کے	میگھ کے
تندر	خروغ واصل	پتر اھارج	نند	خروغ واصل	پتر اھارج	تندر	خروغ واصل	پتر اھارج
۹	سُرود	سندھو	۹	وَدَد	بھومالی	۹	کَمَات	برج
۱۰	خروغ	بھانگڑا	۱۰	نُخل	آہیری	۱۰	ہویری	گندھاری
۱۱	پلال	دھیانچی	۱۱	نُتک	کسمبہ	۱۱	ژاوی	گاوری
۱۲	مَلاو	مالو	۱۲	دُرَاع	ہمیری	۱۲	جِرَخ	کرم نات
۱۳	مَاجل	کسمبہ	۱۳	خُرَنی	مالگوجی	۱۳	جَاسپی	نٹ سنجی
۱۴	مَسُون	سون	۱۴	خُونہ	کسمبہ	۱۴	کَنانہ	کھرنات
۱۵	دَمار	مرستی	۱۵	صَنعَات	جے جے دتی	۱۵	بِیرَات	شد نات

عربوں نے راگوں کی شناخت - ساخت - سرود کی ترتیب و تنظیم اور ان کی چند خصوصیات کو مد نظر رکھ کر علمی فنی اصول کے تحت راگوں کو چند اقساموں پر تقسیم کیا ہے اور ان کے اصطلاحی نام مقرر کئے ہیں اسی مناسبت سے مردجہ ہندوستانی کے مردجہ راگوں کو بھی تقسیم کیا جاتا ہے اور دیے ہی ان کے اصطلاحی نام مقرر ہیں۔

عربی ہندی اصولی راگوں کے اصطلاحی نام

فارسی نام	عربی نام	هندی نام	فرد	عربی نام	هندی نام
۱	دائیری راغ	دایری راگ	۵	منعکس راغ	راگ راگ
۲	مختور راغ	مهاشداغ	۶	مژگن راغ	سکین راگ
۳	مسترف راغ	مشرقی راگ	۷	خبر راغ	دگر راگ
۴	مقصود راغ	مندی رگا کش راگ	۸	طوبار راغ	مجا راگ

انسانی راسخہ عربوں نے ایک ایک دود اور کئی کئی راسخہ عربوں سے ہاک مرکبات کا طریقہ اخذ کیا اور اس مرکبات سے ذرا

انہوں نے بہت سے اقامی راگ بنائے تھے۔ ہماری مروجہ موسیقی میں وہی اقامی راگ پرکار کے نام سے مروج ہیں۔ محققین اور ماہرین کا قول یہ ہے کہ عربی اقامی راغبن (راگ پرکار) یا مرکب راگوں کا رواج بھی حضرت امیر خسروؒ ہی کے زمانہ سے ہوا ہے اور ان عربی اقامی راگوں کے ناموں کو ہندی ناموں کا جامہ پہنانے کا کام بھی حضرت امیر خسروؒ کی ہی حدت طبع کا مرہونِ منت ہے۔ عربی ہندی اقامی راگوں کے نام حسب ذیل ہیں۔

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام
	اقام باہل	بلاول کے پرکار			
۱	یعنی باہل	یعنی بلاول	۱	تام کرے	شد کا نڑا
۲	تام باہل	شدہ بلاول	۲	شہانہ کرے	شہانہ کا نڑا
۳	صفائی باہل	جے جے دقتی بلاول	۳	صنائی کرے	اڈانہ کا نڑا
۴	غزالی باہل	کھاپی بلاول	۴	غزالی کرے	نکھر جاکا نڑا
۵	سلیانی باہل	کھلی بلاول	۵	مطشاری کرے	ملاری کا نڑا
۶	توقائی باہل	ایسا بلاول	۶	اناری کرے	سورجی کا نڑا
۷	مدلیفہ باہل	جمل بلاول	۷	صنائی کرے	دولتی کا نڑا
۸	الہیہ باہل	دیوگیری بلاول	۸	غارا کرے	غارا کا نڑا
۹	داؤدی باہل	برلا بلاول	۹	سریر کرے	کوسی کا نڑا
۱۰	ناک باہل	نٹ بلاول	۱۰	اعانی کرے	سگھری کا نڑا
۱۱	المنہاجی باہل	سولہ بلاول	۱۱	صنعتی کرے	آمودی کا نڑا
۱۲	رواصل باہل	سکرہ بلاول	۱۲	رداق کرے	بھوگ کا نڑا
۱۳	سناس باہل	سکھیا بلاول	۱۳	ناشی کرے	صنعتی کا نڑا
۱۴	ناک باہل	دھرمی بلاول	۱۴	لمحہ کرے	دھولیا کا نڑا
۱۵	بھیری باہل	بھیری بلاول	۱۵	صفالہ کرے	گوشیہ کا نڑا
۱۶	کوکب باہل	کوکب بلاول	۱۶	نہادند کرے	راج کا نڑا
	نام نہ	کارٹ کے پرکار	۱۷	نباتی کرے	بسنج کا نڑا

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام
	اقام طوری	ٹوڑی کے پرکار	۲	نہادند مختار	گوڈہ طار
۱	موسوی طوری	رسولی ٹوڑی	۳	راضیہ مختار	دھوریا طار
۲	بودی طوری	آہیری ٹوڑی	۴	کاسلی مختار	ہٹڈولی طار
۳	ہاتھی طوری	ہٹڈولی ٹوڑی	۵	راسی مختار	سارس طار
۴	آصفی طوری	منگلی ٹوڑی	۶	حصوری مختار	سادتی طار
۵	سیانی طوری	سادتی ٹوڑی	۷	برالا مختار	گوڈہ طار
۶	ماسیدی طوری	منڈرک ٹوڑی	۸	ناتہ مختار	ٹٹ طار
۷	رائچی طوری	بھیلی ٹوڑی	۹	ناتی مختار	لسنی طار
	اقام لغت	لغت کے پرکار	۱۰	ساک مختار	منگھہ طار
			۱۱	کرکھہ مختار	کیدار طار
۱	قرار لغت	کیدار لغت		اقام نبات	بست کے پرکار
۲	کنار لغت	مارد لغت			
۳	لوالغت	تمنی لغت	۱	ردا اعلیٰ نبات	ججے دنی بست
۴	صخیر لغت	بستی لغت	۲	یزدی نبات	سری بست
۵	نسیم لغت	آہیری لغت	۳	اعالیٰ نبات	پرنج بست
	۱۰ اقام کراد	کامود کے پرکار	۴	مجازی نبات	سارس بست
			۵	لغت نبات	لغت بست
۱	تام کراد	شد کامود	۶	ہمال نبات	ہٹڈولی بست
۲	شام کراد	ساروت کامود	۷	بست نبات	نیم بست
۳	ناکب کراد	شاوت کامود	۸	توان نبات	بھردون بست
۴	صفاق کراد	تنگ کامود	۹	سری نبات	سری بست
	اقام مختار	طار کے پرکار	۱۰	کی نبات	گوری بست
۱	تام مختار	شدہ طار	۱۱	ساک نبات	منگھہ بست

نہار	عربی نام	ہندی نام	نہار	عربی نام	ہندی نام
	اقسام بخت باکی	پٹ بختی کے پرکار	۳	ارغب ناۃ	امیر ناٹ
۱	تام بخت باکی	شدہ پٹ بختی	۴	امانی ناۃ	کیدار ناٹ
۲	لداۃ بخت باکی	پھول پٹ بختی	۵	مخوف ناۃ	ہیر ناٹ
۳	امری بخت باکی	روپ پٹ بختی	۶	ایم ناۃ	ایم ناٹ
	اقسام جھوری	گوجری کے پرکار		اقام کی	گوری کے پرکار
۱	تام جھوری	شدہ گوجری	۱	تام کی	شدہ گوری
۲	بخت جھوری	لخت گوجری	۲	لغت کی	لخت گوری
	اقسام دواچی	دھاسری کے پرکار	۳	عشقا کی	چیتا گوری
	تام دواچی	شدہ دھاسری		اقسام آغانی	آساوری کے پرکار
۲	مضیا دواچی	پوریادھاسری	۱	تام آغانی	شدہ آساوری
	اقسام کوبھ	کیدار کے پرکار	۲	بیرام آغانی	جوگیا آساوری
۱	تام کوبھ	شدہ کیدارا	۳	اضداد آغانی	اکول آساوری
۲	خمر کوبھ	چاندنی کیدارا		<p>افرض عربی موسیقی میں اس طرح بہت سے راگوں کے اقسام راگوں کے پرکار بنائے گئے ہیں۔ ان میں سے بیان صرف ان مروجہ چند راگوں کے اقسام کیے گئے ہیں۔ جبکہ ہمارے ماہرین فن استعمال کرتے ہیں۔</p>	
۳	ابن کوبھ	سنگم کیدارا			
۴	لمحہ کوبھ	لوہا کیدارا			
۵	عرف کوبھ	کٹا کیدارا			
۶	ناۃ کوبھ	نٹ کیدارا			
	اقام ناۃ	ناٹ کے پرکار			
	تام ناۃ	شدہ ناٹ			
۲	تایز ناۃ	چایا ناٹ			



صداقتِ راگ میں اختلافات کا سبب :-

ہندوستانی موسیقی کے جس گرنختہ کو دیکھتے وہ ایک دوسرے سے مختلف ہے ایک گرنختہ سے دوسرے گرنختہ کے راگ راگیناں ان کے سر نہیں ملتے۔ گرام۔ مورچھنا کے سر نہیں ملتے۔ بارہ سر۔ شرقی کی تعداد اور ان کے مقامات نہیں ملتے۔ ہندو یہ ہے کہ سندھ اور وکرت سر نہیں ملتے اور ہر ایک کا بیان ایک دوسرے سے جدا گانہ ہے۔

اور یہی اختلافات ماہرین فن کے خاندانوں میں پایا جاتا ہے ایک ہی راگ ہر ایک خاندان میں مختلف طریقوں مختلف شکلوں اور مختلف سروں سے گایا جاتا ہے۔ اگر آپسے ماہرین فن کے خاندانوں میں تلاش کیا جائے تو ایک راگ بھی ایسا نہیں ملے گا جس میں کچھ نہ کچھ رد و بدل اور سروں وغیرہ میں اختلاف نہ ہو۔ ہندو یہ ہے کہ ایک ہی گانے کی چیز کو کوئی کسی راگ کی اور کوئی کسی راگ کی بتاتا ہے۔ اور ہر ایک اسی بات پر جا ہوا ہے کہ ہم کو اپنے بزرگوں اور اپنے استادوں سے اسی طرح ملتا ہے اور یہی صحیح ہے۔ الغرض دونوں طرف اسی طرح کے اختلافات نظر آتے ہیں۔

در اصل یہ اختلاف مروجہ موسیقی کی حقیقت سے ناواقفیت کا اظہار کرتے ہیں۔ کیونکہ اگر یہ علم یا فن ہے تو اس کے لئے اصول و قواعد کا ہونا بھی ضروری ہے۔ پھر راگ راگنی کو پرکھنے اور کھڑے کھوٹے کی صداقت جانچنے کی کوئی پر ضرور ہونی چاہئے۔ اور وہ کوئی وہی عربی موسیقی کے اصول و قواعد اور راگ راگینوں کی پیدائش کا طریقہ ہے جو اصول مقام یا راگ راگنی کے سسٹم کے نام سے مشہور ہے۔ اسی طریقہ۔ اسی بھتوری اور انہیں اصول و قواعد کو حضرت امیر خسروؒ نے اپنایا اور رواج دیا اور اسی کے مطابق انہوں نے اپنے تمام راگ راگیناں گانوں کے اقسام اور اپنی اختراعات و ایجادات کی دیگر صنعتیں قائم کیں۔ بلکہ یہ کہنا حقیقتاً غلط اور بے بنیاد ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے ہندوستان میں کسی نئی موسیقی کا سبب بنیاد رکھا ہے۔ بلکہ حقیقت یہی ہے کہ انہوں نے اسی عربی عجمی موسیقی کو اپنایا ہے اور اسی کے اصول و قواعد کے مطابق اپنی جدت طبع سے اختراعات

ایجادات اور اپنی راگ رائیوں کو اسی عربی غبی موسیقی کے اصول مقام اور
نکبات کے سانچے میں ڈھال کر بنایا اور سنوارا ہے۔

عربی گانوں کے اقسام

عربوں نے عربی موسیقی کو علمی اصول و قواعد
عربی گانوں کے طریق :- اور علمی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے

مرصع کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے گانوں کو بھی باقاعدہ بنا کر ان کو کبھی علمی فنی
سانچے میں ڈھالا اور ان کے لئے الگ الگ اصول و قواعد مقرر کئے۔

ابوالبیان مولانا شہزادہ آزاد بھٹائی
ہر موقع کے لئے الگ الگ گانے :- تاریخ القریش میں لکھتے ہیں۔

عربوں نے ہر موقع اور ہر وقت کے لحاظ سے الگ الگ راگ اور ہر موقع
اور ہر وقت کے لئے الگ الگ گانے مقرر کر لئے تھے۔

عربی گانوں کے تین اقسام :- مولانا عبدالحلیم شرر سندھوستان کی موسیقی
میں لکھتے ہیں۔

عربوں کے ہاں گانوں کے تین طریق تھے۔ جو (۱) ہزج (۲) نصیب اور (۳)
سناؤ کے نام سے مشہور تھے۔

یہ ایک قسم کا پر جوش گانا تھا جس میں بہادری۔ دلاوری کے قصے،
نہزج :- حکایتیں اور رسم و رواج کی باتوں کے تذکرے۔ موسمی مناظر کے
الفاظی نقشے۔ شادی بیاہ اور عمر بوزندگی کے واقعات وغیرہ اس کے مناسب
سروں کا ترتیب کی بندش میں ہوتے تھے۔

اس کے علاوہ ہر موقع محل کی مناسبت سے الفاظ اور ان الفاظوں
کی مناسبت سے اس گانے کے راگ اور اس کے سروں کی ترتیب مقرر کی جاتی تھی۔
جو موقع محل وقت اور محل کے لحاظ سے دلوں میں اسی قسم کا اثر پیدا
کرتے تھے یہ گانے مخصوص موقعوں پر ہی گائے جاتے تھے۔

یہ پرچوش فوجاؤں کا پرچوش گانا تھا جو بہت سیدھا سادہ تھا
نصیب۔ اس میں راگ اور اس کے اصول و قواعد کی زیادہ پابندی نہیں
 ہوتی تھی بلکہ اس کی دھن کی بندش کے سروں میں دل کشی۔ دلفریبی اور
 الفاظ کی بندش کے لحاظ سے سروں کی ترتیب ہوتی تھی۔ جس میں الفاظوں کی
 خوشنما کو قائم رکھنے اور ان کی خوبصورتی کو اور زیادہ بڑھانے کی خصوصیات
 کو مد نظر رکھا جاتا تھا۔ تاکہ سران الفاظوں کی مناسبت سے نہایت موزوں
 اور ان الفاظوں کو اور خوبصورت اور خوشنما بنانے میں مددگار ثابت ہوں
 یہی جو ہر اس گانے میں زیادہ مد نظر رکھا جاتا تھا۔ اور یہی وجہ تھی کہ یہ گانا عوام
 کے دلوں کو اپنی طرف کھینچتا تھا۔

یہ ماہرین فن کا استادانہ گانا تھا جس سے ماہرین فن کے علمی
سناؤ۔ علمی معیار۔ ان کے حسن کمال اور ان کی محنت و ریاضت کا
 اندازہ لگایا جاتا تھا۔

اس گانے میں راگ کے تمام اصول کی پابندی۔ راگ کے سروں کی ترتیب
 تنظیم۔ راگ کی فوجیوں اور اس کی مخصوص خصوصیات کا اظہار۔ راگ کے صحیح
 روپ میں تانوں کی بندش کے سروں کا اتار چڑھاؤ وغیرہ کا خیال رکھا جاتا تھا۔
 موزوں اور محقر الفاظوں میں سر۔ لے کی بندش میں سرے کے مخصوص
 مقامات کی پہنچی اور گانے کی پیچیدگی۔ ان کی ترتیب و تنظیم کے ساتھ ہوتی تھی۔
 انہیں یہ گانا تمام علمی اصول و قواعد۔ علمی موزوں نکات سے پوری طرح
 مرصع ہوتا تھا اور گانے والے پر ہر ایک اصول کی پابندی لازمی اور ضروری
 ہوتی تھی۔

ان تذکرہ بالا گانوں کا عرب کے بڑے بڑے شہروں میں ردائے تھاؤ
 ان تینوں طریق کے گانوں کے بڑے بڑے استاد مشہور تھے۔ جو اپنے اپنے رنگ
 میں ایک خاص امتیازی نشان رکھتے تھے اور دن رات نئی نئی حدتیں پیدا کرنے
 کی کوشش کرتے رہتے تھے اور حلیوں میں بوقت مقابلہ انکا اظہار کرتے تھے۔
 خاص طور سے مدینہ۔ طائف۔ خیبر۔ فذک۔ یمامہ اور وادی النحر وغیرہ

قویہ مقابلوں کے جلسوں کے مرکز تھے۔ جہاں ان گانوں کے کمالات دکھانے کے لئے بڑے بڑے میلے اور جلسے ہوتے تھے۔
 جس میں مشہور و معروف شہزادے عرب اور بڑے بڑے صاحب کمال ہر فن موسیقی، نیکارا اور مثنوی شریک ہو کر اپنے اپنے فنی کمالات دکھاتے اور اپنے فن کی سند اور اخلاقیات حاصل کرتے تھے۔
 اگر حقیقت میں نظر سے غور کیا جائے تو ہماری مروجہ موسیقی میں جو گانے آجکل مروج ہیں وہ بھی انہیں فن طریقوں پر رائج ہیں۔

دور عباسیہ کے مروجہ ساز

عربوں نے اپنے عروج و کمال کے زمانے میں پرانے ساز عربوں کے ساز، قویاں ہی لئے تھے مگر ان کے علاوہ بہت سے ساز ایجاد بھی کئے اور ان کے بجائے والے بھی بڑے بڑے مشہور ماہرین فن ہوئے جنہوں نے اس دور میں بڑی ترقی حاصل کی اور بہت عزت و شہرت حاصل کی۔ عرب میں بنی عباس کے دور میں جو موسیقی کے اعلیٰ ساز اور باجے استعمال کئے جاتے تھے۔ ان میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں۔

چند دور عباسیہ کے مروجہ ساز

نمبر	نام ساز	نمبر	نام ساز	نمبر	نام ساز	نمبر	نام ساز
۱	دَفْ	۶	کرنائے کرزی	۱۱	نَغِیر	۱۶	دَحُول
۲	صَوْنُجْ	۷	قَطَار	۱۲	نَاسْتَهْ	۱۷	قَصْعَهْ
۳	دَحْر	۸	قَالُون	۱۳	رَبَابْ	۱۸	دَوْدُکْ
۴	مَلَبْ	۹	السُّوْنائی	۱۴	سُبْدِیْنْ	۱۹	مَرَقَهْ
۵	نَقَارَهْ	۱۰	مَشَقَر	۱۵	السُّوْرَهْ	۲۰	نَعَارِفْ

نقشہ	نام ساز	نقشہ	نام ساز	نقشہ	نام ساز	نقشہ	نام ساز
۲۱	دائرہ	۲۳	شبنائی	۲۵	عوز	۲۷	الخوڑہ
۲۲	سارنگی	۲۴	سرود	۲۶	دُغلی	۲۸	طنبرہ وغیرہ

عربی عجمی موسیقی کا طریقہ اصول مقام

اصول مقام :- عربی ماہرین موسیقی نے جس طرح اپنے چھ راغوں اور تیس غوشاؤں کے افعال اور میں سے جس طرح اپنے فروغ النغمہ اور اصول النغمہ کی پیدائش کی ہے اسی طرح ایک عجیب و غریب طریقے سے اپنے راغوں غوشاؤں - فروغ النغمہ اور اصول النغمہ سے چند سمپورن راگوں کو منتخب کر کے اور ہر ایک راگ کے صرف معزہ سروں کے ہی ذریعہ سے صرف ایک ہی راگ سے سینکڑوں مختلف راگ راگینوں کی پیدائش کی ہے۔

یعنی ایک راگ کی سٹیک کے معزہ سروں پر کھرج کو مقام دے کر اور اس مناسبت سے راگ کے دوسرے سروں کو ترتیب دے کر پہلے ایک ہی راگ سے چھ سات شکلیں پیدا کی گئیں۔ مثال کے طور پر یہاں صرف غسربی موسیقی کے بنیادی راگ جس کو ماہرین فن راگوں کا بابا آدم کہتے ہیں اس کے ہی سروں کی کچھ مختصر تشریح کرتے ہیں۔

نقشہ طریقہ اصول مقام مع تشریح

راغوں کے سر							نام راغ	مختصر تشریح
سا	دے	گا	ما	یا	دھا	نی	سا	امین سب سر عالی
ن	سا	دے	گا	م	یا	دھا	ن	غزالی م - ن - ناقص
د	ن	سا	دے	گا	ما	یا	د	آغانی صرف دے غانی
پا	د	ن	سا	دے	گ	م	ما	دوؤں یا اترک

راگوں کے سر								نام طغ	تفصیل تشریح
م	پا	دہا	لی	سا	رے	گا	م	پاہل	صرف مانا نقص باقی عالی
گ	م	پا	دہا	لی	سا	رے	گ	کائی	رے دہا عالی باقی ناقص
ر	گ	م	پا	دہا	لی	سا	ر	بجریں	سبب سر ناقص

ایمن راگ کے ہر سر پر کھن کو مقام دینے سے چھ سمپورن راگ پیدا ہوئے۔

ایمن سے جو راگ پیدا ہوئے ان کے ہندوستانی مروجہ موسیقی کے نام یہ ہیں۔

رکھب سے کھان۔ گندھارے آساہدی (مہا مہا سمپورن راگ نہیں بنا کیوں کہ پنجم

درجت ہو گئی) پنجم سے ملاول۔ دھوت سے کافی اور نکھاد سے بھیر دیں۔ اس طرح

ایمن کی ہر سر سے چھ سمپورن راگ پیدا ہوئے۔

اب ان میں سے ایک سمپورن راگ علوی اور سفلی (آندھی امروہی) کے مطرہ

ذ طریقوں سے یعنی صرف ایک سمپورن راگ سے چار سو چوراسی راگ راگنوں کی تشکیل

پیدا ہو سکتی ہیں جن کا نقشہ حسب ذیل ہے۔

ایک سلع سر کے راگ سے علوی اور سفلی طریق پر راگوں کی پیدائش

نمبر	عربی اصطلاحی نام	تفصیل تشریح	ہندی اصطلاح	تعداد
۱	علوی سید سر سفلی بیج سر	آردھی میں سات امروہی میں سات سر	سمپورن سمپورن	۱
۲	علوی بیج سر سفلی رست سر	آردھی سات سر امروہی چھ سر	سمپورن کھاڈو	۶
۳	علوی بیج سر سفلی خنس سر	آردھی میں سات سر امروہی میں پانچ سر	سمپورن اوڈو	۱۵
۴	علوی رست سر سفلی رست سر	آردھی میں چھ امروہی میں چھ سر	کھاڈو کھاڈو	۳۶
۵	علوی رست سر سفلی بیج سر	آردھی میں چھ سر امروہی میں پانچ سر	کھاڈو سمپورن	۶
۶	علوی رست سر سفلی خنس سر	آردھی میں چھ سر امروہی میں پانچ سر	کھاڈو اوڈو	۹۰
۷	علوی بیج سر سفلی بیج سر	آردھی میں پانچ سر امروہی میں سات سر	اوڈو سمپورن	۱۵
۸	علوی خنس سر سفلی رست سر	آردھی میں پانچ سر امروہی میں چھ سر	اوڈو کھاڈو	۱۰
۹	علوی خنس سر سفلی خنس سر	آردھی میں پانچ سر امروہی میں پانچ سر	اوڈو اوڈو	۲۲۵

مرث ایک ادم داغ (مبادی راگ) سے چار سو چھوڑا سی راگ راگینوں کی شکلیں پیدا کی گئیں اور اس طرح ہر راگ کے اصول مقام کے اصول پر ہزاروں راگ راگینوں کی شکلیں پیدا کی گئیں۔

بیچ سر رانغ بیچ سر غوشہ بیچ سر فروغ النغمہ اور اصول النغمہ

ہر سمپورن راگ سمپورن راگنی اور سمپورن ہڑا بھار جسے انہوں نے اس طرح سیکر دیا راگ راگیناں بنائیں۔ چونکہ یہ راگ راگیناں ایک ہی راگ کے ہر ایک سر کو سر کا مقام دیکر بنائی گئیں اس وجہ سے اس طریقہ کا نام اصول مقام رکھا گیا۔

اس لئے ہمارے سامع نامز محققین اور گرجتھ کامل کا یہ قول کہ مروجہ ہندوستانی موسیقی کا بھٹا ٹھ سسٹم اور دکھن سنگیت کی میل پڑھتی۔ عربی علمی اصول مقام پڑھتی کی مہرمن سنت ہے اور ہندوستان کو یہ مسلمانوں کی دین ہے۔ ان کا یہ قول حق بجانب ہے اور انصاف پر مبنی ہے۔

پہلوت بھات کھڈے۔ بھات کھڈے سنگیت شاستر
کا نوں پرسلانی چھاپ۔ یہاں اس سوال کے جواب ہیں۔

سوال ۱۔ آپ کے قول کے مطابق دھرم خیال۔ سمری وغیرہ جو گیت دیکھنے کے قابل ہیں۔ ان پرسلانی چھاپ ضروری ہے۔

جواب ۲۔ تم ٹھیک سمجھتے۔ مگر ان یہ چھاپے مسلمانوں کو ہمارے اصول معلوم نہیں ہیں ہمارے پاس سنکرت گرجتھ ہیں اور سنکرت بھاتا ہم جانتے ہیں۔ اس سے فوہ گھبراتے ہیں۔ راگوں کے نام بھی ہندی کے ہیں اور مروجہ ہیں اور وہ راگ بھی ہندو گرجتھوں میں ہیں۔ تب گایک پو سکتے ہیں کہ ہندو لوگ جو راگوں کا بیان کرتے ہیں وہی ٹھیک ہے۔ لیکن اگر ہم حقیقت میں نظر سے اس پر غور کریں کہ حقیقت کیا ہے تو ہمارے جیسے سمجھدار اور سوچا دھار کرنے والوں کو یہ صاف ظاہر ہو جائے گا کہ مسلمان گائیکوں کو غلط کہنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ ہم شاستروں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ لیکن اگر کوئی ہم سے کہے کہ تمہارا شاستر کون سا ہے تو ہم کس کتاب کا نام لیں گے۔

(بھات کھڈے سنگیت شاستر)

پنڈت بھات کھڑے صاحب نے سچائی اور ایمانداری سے اس دلچسپ
اظہارِ حقیقت - حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ اکثر بڑے بڑے علویوں میں دیکھا گیا ہے کہ اگر
 کسی سمون سے پڑھے لکھے آدمی نے کسی اونچے درجے کے چوٹی کے فنکار کو کبھی ٹوک دیا تو
 یہ کہہ کر کہ جو راگ بجا رہے وہ بالکل غلط ہے۔ مگر غصوں میں اس طرح نہیں ہے تو بے علمی
 کی وجہ سے وہ بجا رہے شرمندہ ہو جاتا تھا اور منہ نکلا رہ جاتا تھا۔ اسی حقیقت کو
 پنڈت بھات کھڑے نے سچائی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایک جگہ میں ہمارے ساتھ بھی
 ایسا معاملہ پیش آیا اس وقت تو ہم نے یہی کہہ دیا کہ جس طرح ہمارے بزرگوں نے بتایا
 ہے ہم اسی طرح گاتے ہیں اس کے بعد ہمیں ان گرجنوں کے پڑھنے کا شوق پیدا ہوا
 اور ہم نے ہندی پڑھنی سلیمی توان گرجنوں کو پنڈت بھات کھڑے کے قول کے
 مطابق پایا۔

مسلمان بادشاہوں نے گلے بنائے - سری گنڈر ناتھ دوسنگیت راگ درپن
 کے غلام میں لکھتے ہیں۔

۱۔ اس میں انیب (بہت سے) گاتے مسلمان بادشاہوں - شہزادوں اور امرا کے
 بھی ہیہ آٹمناہ سوری - شہنشاہ اکبر - جہانگیر - شاہجہاں میاں تک کہ جس کو سنگیت کا
 دشمن نہ جانتا ہے اور نگ زیب تک کی برہن بھاشا رچنا کی (بنائی ہوئی چیزیں) اس
 کھڑے - حصہ میں بھی لکھی گئی ہیں۔

۲۔ اسی طرح کی رچنائیں شری چندولی پانڈے نے اپنے گرنٹھ "مغل بادشاہوں
 کی کہنری میں ادھک (بہت درج) کی ہیں۔ جن سے پتہ چلتا ہے کہ مسلمان بادشاہ بھی
 کس پر کارا کس قدم ہندی کوئی اور بھارتیہ سنگیت پر بھی لکھتے۔

(رسالہ سنگیت مارچ ۱۹۵۹ء)

اعرض ای طرح کا اظہار ہمارے بہت سے مایہ ناز محققین نے کیا اور اپنی
 فی دیانتداری کا ثبوت دیا ہے۔

عربی عجمی موسیقی کا اتحاد

عربی عجمی موسیقی :- معتبر محققین مستند مورخین اور ماہرین تار مصنفین کے اقوال سے یہ بات ثابت ہے کہ مسلمان عرب ماہرین موسیقی جہاں جہاں گئے اپنی موسیقی اپنے ساتھ لے گئے اور وہاں جا کر اسی زبان میں اس کی اشاعت کی۔ محققین و مصنفین نے متفقہ طور پر اس بات کا بھی اظہار کیا ہے کہ عربوں نے اپنی موسیقی علمی اصول و قواعد، علمی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے آراستہ دہراستہ کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی خدا داد ذہانت اور علمی فنی قابلیت و معلومات کی بدولت موسیقی کو علمی فنی جامہ پہنانے کے لئے اعلیٰ سے اعلیٰ اصول و قواعد اور نئی اصطلاحات سے فن موسیقی کو سنوارا اور مرصع کیا۔ انہوں نے راگ و راگینوں کے اصول و قواعد مرتب کئے، موسیقی کو علمی فنی سانچے میں ڈھالا اور ایک عجیب و غریب باقاعدہ نظام موسیقی قائم کیا۔ قابل تعظیم ماہرین فن موسیقی اس سب سے بچنے آنے والی روایات کے ثبوت میں یہ دلائل پیش کرتے ہیں کہ -

۱۔ اول تو کتب موسیقۂ جو عربی ماہرین موسیقی نے لکھی ہیں ان سے پہلی کسی ملک قوم کی کوئی ایسی مستند کتاب نہیں ملتی جو راگ و راگینی اور اس کے اصول و قواعد کے تحت میں لکھی گئی ہو۔ یا راگ اور راگینوں یا ان اصول و قواعد یا ان کی اصطلاحات پر کچھ رد و شکی ڈالی ہو یا ان کا کچھ تذکرہ کیا ہو اور یہ وہ تاریخی حقیقت ہے جس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔

۲۔ دوسرا اس قول کی صداقت میں ایک زندہ ثبوت یہ ہے کہ یہ راگ و راگینی قانون - اس کے اصول و قواعد - اور اس کی اصطلاحات وغیرہ آج تک انہیں ملک سے وابستہ رہا اور آج تک انہیں ملک میں رائج ہے۔ جہاں جہاں مسلمانوں کی حکومتیں قائم ہوئیں۔

۳۔ تیسرا زندہ ثبوت یہ ہے کہ جو ملک مسلمانوں کے اثر سے خالی رہے اور جن ملک میں مسلمانوں کی حکومتیں قائم نہیں ہوئیں۔ ان ملک میں آج تک بھی راگ و راگینی

قانون کا اس کے اصول و قواعد کا اور ان اصطلاحات وغیرہ کا آج بھی کوئی وجود نہیں پایا جاتا اور اس کا کوئی تذکرہ بھی نہیں پایا جاتا۔

ان تذکرہ بالا حقیقتوں کو مد نظر عربی عجمی موسیقی کے اصول و قواعد:- رکھ کر جب عجمی موسیقی کو گہری نظر سے دیکھا جاتا ہے تو ان دونوں حاکم کی موسیقی میں بھی ویسی ہی کمیائیت پائی جاتی ہے جو عربی موسیق اور مردہ ہندوستانی موسیقی میں ہے۔

عربی عجمی موسیقی کے اصول و قواعد اور اصطلاحات:- راگ راگنی قانون اور ان کی تمام خصوصیات وغیرہ تقریباً سب باتیں بالکل یکساں ہیں۔ البتہ جس طرح عربی اور ہندی زبان کی وجہ عربی ہندی راگوں کے ناموں اور اصطلاحی لفظوں کے ناموں میں فرق آ گیا ہے۔ وہی عربی فارسی زبان کے فرق کی وجہ سے چند عربی راگوں کے ناموں کو فارسی زبان کا جامہ پہنانے کی وجہ سے نظر آتا ہے۔

چند وہ عربی راگ جنہیں فارسی زبان کا جامہ پہنایا گیا

عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام
مَحْشَن	بارغیا و نشان	عَصَا خُیراں	زمانے بزرگ	خُرد دی	نار شیریں
سَوَاح	باد و ریز	طیف	دل انگیز	طَرَنّا	نغمہ عنقا
شَوَظْ	بانگ عنقا	مُحَاں	دلہن	وُصْنِیَہ	نوشینہ
بَزّاء	بہا شکنہ	شَرّازاں	راشخوار	یُوفَاں	سردتوں
بَطِیْن	جفانہ	عَارَقَشُ	نارک	مَدَم	بہار نشاط
عُشال	دیرنال	سُرودُج	دنگانہ	لَقَب	غریب
غُرّات	چمک	مَحْشَرِ اَی	سپیدان	اَحَفّ	سوار
نَصْوَصَہ	باردزنہ	مُوی	بہوی	دَارِ قَارَشُ	وئے فارکس
دَرْد	خزر	تَرَس	سواتیر	صَفُوٹ	بیات ترک
عَلّایا	راگان	سَرودج	فانوس	عاق	سرفروز

عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام
دَوَاژ	بستہ نگار	مَمْنُون	وصال	اَزْدَقَان	گلتان
کَافِلِی	بہادنگ	سُحْرٰی	سُحْرِی	اَبَا اَبِیْر	ہمزیر کبیر
خَرَدُک	بیاض گردانیہ	بَنَان	عشران	کَمُت	حیرت
اَلَف	صفا	خَال	روح افزا	طَرَح	جہاں
سَم	دلبر	سُحُور	عشرت انگیز	صَفَاکَہ	معتدل
خُور	یاد دہر	خُوان	بحر کمال	رَاہِیْمَہ	معتوی
خَال	ادب کمال	خَزَادِی	اصلی		
طَہَر	نگار	عَدَال	اعتدال		

یہ عربی بھی موسیقی کے وہ چند راگ ہیں جنہوں نے عربی سے فارسی زبان کا جامہ پہن لیا ہے۔ مگر جس طرح عربی زبان نے بھیروں کا۔ نامکس نے ماکوس کا۔ سہاں نے سہاول کا۔ بحرین نے بھیریں کا اور باہل نے بلاول وغیرہ کا ہندی جامہ پہن لیا ہے۔ مگر ان کے سروں میں راگ کے اصول و قواعد اور خصوصیات وغیرہ میں کسی طرح کوئی فرق نہیں آیا ہے۔

اسی طرح فارسی عربی غار قش نے فارکس کا عربی دار فار قش نے فوائے فارکس کا۔ عشراں نے سپیدن کا اور عدال نے اعتدال وغیرہ کا فارسی زبان کا جامہ تو مزور پہن لیا ہے۔ مگر ان کے سروں اور اصول و قواعد اور علمی فنی خصوصیات وغیرہ میں کسی طرح کا کوئی فرق نہیں ہے۔ کیونکہ جس طرح چاند اور سورج وغیرہ کے نام ہر زبان میں الگ الگ ہیں مگر ان الگ الگ ناموں کی وجہ ان کی حقیقت میں کوئی فرق نہیں آتا اسی طرح راگوں کے ناموں کی تبدیلی سے بھی ان کی حقیقت میں کوئی فرق نہیں آتا۔

عربی غجی موسیقی کے چند مشترکہ راگ :- عربوں کی موسیقی کے بہت سے راگ ایسے بھی ہیں جو غجی موسیقی میں بھی اپنے انہیں عربی ناموں کے ساتھ رائج ہیں اور ان کو فارسی زبان کا جامہ پہن پنا یا گیا۔ اور دونوں ملکوں کی موسیقی میں وہ ایک ہی نام سے پکارے جاتے ہیں۔

ان راگوں میں سے چند راگوں کے نام جو خالص عربی نام ہیں حسب ذیل ہیں۔

وہ خالص عربی ناموں کے راگ جو ان ہی ناموں کے عربی موسیقی میں آئے ہیں

غز	خالص عربی نام	غز	خالص عربی نام	غز	خالص عربی نام	غز	خالص عربی نام
۱	عراق	۹	کمال	۱۷	معتدلہ	۲۵	آیات
۲	عجاز	۱۰	مقلوب	۱۸	مختربہ	۲۶	برق
۳	عشق	۱۱	مشرق	۱۹	وصال	۲۷	عشیر
۴	حسینی	۱۲	مخالفت	۲۰	صفا	۲۸	خیالی
۵	برق	۱۳	زائل	۲۱	غزال	۲۹	مدی
۶	عشوان	۱۴	اصلی	۲۲	روح	۳۰	ہدک
۷	راکب	۱۵	جرات	۲۳	بحر	۳۱	عرب
۸	عرب	۱۶	جال	۲۴	غمرہ	۳۲	برق
		۱۸	اعتدال	۳۲	مختربہ		

عربی فارسی ناموں کے راگ :- عربی موسیقی میں بیت سے البتہ راگ بھی ہیں جو عربی اور فارسی زبانوں کے نام ہیں مگر وہ عربی موسیقی اور عربی موسیقی انہیں ناموں سے پکارے جاتے ہیں۔ یعنی عربی زبان کے ناموں کے راگ عربی اور فارسی زبانوں کے ناموں کے راگ عرب میں اپنے انہیں ناموں کے ساتھ پکارے جاتے ہیں۔ اور یہ راگ عرب و غیر کے اتحاد و دو کی یادگار سمجھے جاتے ہیں۔ ان میں سے چند راگوں کے عربی اور فارسی نام حسب ذیل ہیں۔

(دوسرے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

دہ چند عربی فارسی ناموں کے راگ جو عربی عجمی موسیقی میں رائج ہیں

نمبر	نام راگ	نمبر	نام راگ	نمبر	نام راگ	نمبر	نام راگ
۱	اصفہان	۹	نہادند	۱۷	نوروز عجم	۲۵	سیہ گاہ
۲	زنگولہ	۱۰	پہلوی	۱۸	مشیر	۲۶	ہالیوں
۳	راست	۱۱	مخالفت	۱۹	محرر	۲۷	نیشاپورک
۴	پوسیک	۱۲	زائل	۲۰	چنگاہ	۲۸	نوروز خارا
۵	فا	۱۳	مختل	۲۱	گردانیہ	۲۹	ماہو
۶	کوچک	۱۴	بکار	۲۲	ثبات	۳۰	رائل
۷	ہزوک	۱۵	سات ترک	۲۳	نوروز	۳۱	چار گاہ
۸	راشت	۱۶	حصار	۲۴	نوروز عرب	۳۲	شہناز

یہ چند مذکورہ بالا راگ جن میں عربی ناموں کے راگ بھی اور فارسی ناموں کے راگ بھی ہیں۔ یہ عرب و عجم دونوں ملکوں میں انہیں ناموں سے مردح ہیں بلکہ صرف عرب عجم ہی کیا تمام ممالک اسلامیہ میں یہ عربی فارسی زبان کے ناموں کے راگ انہیں مشترکہ ناموں سے پکارے جاتے ہیں اور برتے جاتے ہیں اور ہر جگہ یکساں سرور یکساں اصول و قواعد کے ساتھ برتے جاتے ہیں۔ ان کی صداقت میں کسی طرح کا کوئی فرق نہیں پایا جاتا۔ یہی عربی اور عجمی موسیقی کے متحدہ مشترکہ اور ایک ہونے کی کھلی دلیل بہترین ثبوت ہے۔

عربی موسیقی کا یورپ کے میوزک پر اثر

عربی موسیقی کا اثر ان ممالک میں تو سہنا ضروری لازمی تھا عربی موسیقی کا اثر۔ یہاں مسلمانوں کی حکومتیں قائم ہوئیں۔ مگر وہ ممالک بھی جہاں مسلمانوں کی حکومتیں قائم نہیں ہوئیں وہ بھی عربی کی کتب موسیقیہ اور میل جول کی وجہ سے کافی متاثر ہوئے۔ اگرچہ وہاں راگ راگنی سسٹم اور اس کے اصول و قواعد رائج نہیں ہوئے مگر وہ عربی موسیقی کی اصطلاحات۔ خط موسیقی (نوٹیشن) وغیرہ کو

اپنا کافی طور پر مستفیض ہوئے۔ اور عربی موسیقی کے سازوں کو اپنے سانچے میں ڈھال کر ان سے کافی فائدہ حاصل کیا۔ اس قول کی صداقت کی تصدیق یورپ کے ایک بڑے محقق اور انگریزی میوزک کے ایک ماہر فن کے ایک مصنفوں سے ہوئی ہے جس کے چند اقتباسات حسب ذیل ہیں۔

یورپ کی موسیقی پر عربی موسیقی کے اثرات۔ جنی رائی ایشیا سوسائٹی کے جزوی حصہ کے پرچے میں تخریظی نظریہ موسیقی پر عربوں کے اثرات کے عنوان سے ہنس جارج فارمر لکھتے ہیں۔

۱۔ آٹھویں صدی اور گیارھویں صدی کے درمیان موسیقی کا تمام یونانی تصانیف کا ترجمہ عربی میں ہو گیا تھا۔

۲۔ علاوہ ازیں الکندی۔ اسوفی۔ بن موسیٰ۔ ثابت بن قری۔ ذکر یلملازی۔ قطاب بن لؤہ۔ الفارابی۔ ابن سینا۔ ابن ماجہ اور اخوان الصفا نے اس موضوع پر مجتہدانہ قلم اٹھایا۔

۳۔ اہل یورپ نے بہت جلد عربوں کا علمی تفوق محسوس کر لیا۔ مغربی طلباء دور در دور اس اندس مدراس میں تعلیم حاصل کرنے آتے تھے اور عربی اساتذہ سے عربی یونانی نظریہ سے موسیقی پر درس لیتے تھے۔

(آگے چل کر فارمر صاحب نے ان لوگوں کے ناموں کی لسٹ پیش کی ہے جنہوں نے فن موسیقی حاصل کرنے کے بعد اے مغربی یورپ میں رواج دیا) لکھتے ہیں۔

۴۔ جامعہ قرطبہ کا مدرسہ موسیقی اس کے تمام فوخیز گویوں۔ مثلاً ایباس ہودی۔ پیڈرو کنسکیوٹو وغیرہ کا گہوارہ تھا۔

۵۔ اندلس کی جارج میں طبیباء الحواری۔ ابن الہثم۔ القبان۔ الفارابی اور ابن سینا کی علمی تصانیف کا مطالعہ کرتے تھے۔

آگے چل کر فارمر صاحب لکھتے ہیں۔

۶۔ دیر غیبی آس قرطبی لکھتا ہے کہ جامعہ قرطبہ میں دو موسیقی دان موسیقی لکھاتے تھے۔ بلوہ نہیں آجکل سلمان جامعہ قرطبہ کے تصانیف میں موسیقی کی موجودگی کو

کہاں تک مناسب سمجھیں۔

۷۔ ہر کثرت ان کو یہ سمجھ لینا چاہیے کہ جس طرح تہذیب و تمدن کے نشوونما اور علوم و فنون کی وسعت و ترقی میں عربوں نے ماضی اور حال کے درمیان واسطے کا کام دیا ہے۔

۸۔ اسی طرح فن موسیقی بھی ان کی مجتہدانہ سرگرمیوں و غیر معمولی ذہانت اور فطرت ایجاد و اختراع کا دہن ملت ہے۔

۹۔ اور اس کا ثبوت صرف ان ہی ملک سے نہیں ملتا جو ارنہ متوسط میں عربوں کے زیر سیادت رہے اور تہذیب و تمدن میں وہ (عرب) سب سے پہلے ان کے استاد بنے۔

۱۰۔ سیاسی، ادبی، اور ذہنی تعلقات کی بدولت اہل یورپ نے دوسرے علوم و فنون کی طرح فن موسیقی میں بھی عربوں سے کچھ کم استفادہ حاصل نہیں کیا فن موسیقی میں ہر طرف عربی موسیقی کے اثرات نمایاں ہیں۔

(آگے چل کر فارم صاحب نے انگریزی سازوں کے ساتھ عربی سازوں کے نام دیئے ہیں اور بتایا ہے کہ یہ سب ساز عربی سازوں سے ماخوذ ہیں) وہ لکھتے ہیں۔

۱۱۔ علاوہ اس PNEU MATIC (پوائی) HYDRAUBIOUS (آبی) آلات موسیقی کی ابتدا بھی عربوں سے ہوئی۔

۱۲۔ علاوہ زائد راگ میں مرئم لطف پیدا کرنا (تان) اور ترکیب بیچنے ہم آہنگ سردوں کا ملانا (سردوں کے مرکبات) بھی عربوں سے سیکھا گیا۔

۱۳۔ سرگم اور حروفی علامات موسیقی (خط موسیقی یا طریقہ نوٹیشن) کیلئے بھی اہل یورپ عربوں کے نمونہ احسان ہیں۔

آگے چل کر فارم صاحب لکھتے ہیں۔

۱۴۔ عربی سرگم اور مغربی سرگم کے مقابلہ سے ہی یہ بات صاف سمجھ میں آجائے گی کہ مغربی سرگم عربی سرگم سے ماخوذ ہے۔

عربی سرگم اور انگریزی سرگم

سرگم	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
عربی سرگم	را	دال	سین	لام	صاد	فا	میم
انگریزی سرگم	RE	DUAL	SI	LA	SOL	FA	MI

(سرفازر صاحب نے عربی سرگم کے سروں کی تشریح نہیں کی جس سے تقاضوں کا پتہ لگایا جاسکتا)

آئے ہیں کہ فارم صاحب عربی تصانیف کے لاطینی ترجموں اور اسلامی جواہر کے مغربی طبیب کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

۱۵۔ آواز کے زیر و بم کی باقاعدہ علامات (PITCH NOTATION) کا علم اہل یورپ نے عربوں سے ہی حاصل کیا ہے۔

۱۶۔ انہیں (عربوں) کی بدولت اعدادی موسیقی (MENSURAL MUSIC) اور غالباً اعدادی علامات (MENSURAL NOTATION) کی ابتدا اور شاید انہیں (عربوں) کے اثر سے قوانین قوافی پر نظر ثانی ہوئی۔

۱۷۔ خلیل۔ الکندی۔ فارابی اور ابن سینا کی تصانیف اور رسائل افغانی میں اعدادی موسیقی پر مکمل بحثیں موجود ہیں۔

۱۸۔ بارہویں صدی سے قبل مغربی یورپ میں اعدادی موسیقی کا کسی کو علم نہ تھا۔

۱۹۔ لیکن اس صدی میں فرانکوساکن کوہن کی تصانیف میں اعدادی موسیقی کا ذکر موجود ہے۔ یہ قطعی ثابت ہے اس امر کو کہ فرانکو کی تمام سلومات عربوں سے اخذ ہیں۔ اس لئے کہ ان کے (عربوں کے) آہن اس فن نے نہایت مکمل صورت اختیار کر لی تھی جس کے مقابلہ میں فرانکو کی سلومات ایک مد تک ادھوری اور ناقص معلوم ہوتی ہے۔

۲۰۔ اسی طرح بارہویں صدی کی ایک دستاویز میں جبکہ مصنف کا نام سلیم نہ ہو، کا عربی اصطلاحیں موجود ہیں۔

۲۱۔ ولسنٹ۔ راجر بکین۔ والرا۔ اوڈگٹن۔ جیروم ساکن نورادیا
سائنٹن اسٹڈ۔ اور آرمہ متوسطہ کے کئی ایک مخفیوں (گانے والوں) نے
بلاتکلف عربوں کی تصانیف سے فائدہ اٹھایا ہے۔

۲۲۔ آکٹویں صدی عیسوی میں عربوں اور اہل یورپ کے سیاسی تقادم
کی بدولت خانہ بدوش باز یگروں نے عام موسیقی میں عربی آلات موسیقی اور
طرز موسیقی کو رواج دیا۔

۲۳۔ ازمنہ متوسطہ کے بہت سے گیت اور رقص عربی الاصل ہیں اور
اس امر کو تسلیم کرتے ہیں کہ یہ تمام ساز عربی ہیں اور عربوں سے لئے گئے ہیں۔

عربی سازوں کے انگریزی نام

عربی نام	انگریزی نام	عربی نام	انگریزی نام	عربی نام	انگریزی نام
صوتی	SONAJAS	نظار	GUITAR	رباب	REBEC
ذہر	DULEYANA	دھلی	ADUFE	بنوین	PANDARE
دف	LUTE	الونائی	SHAWN	دھول	QUESSE
طبلی	TABER	مشر	ESCHAQAL	قانون	TANAN
نقارہ	NAKER	نفیر	ANFIL	قفقہ	QAISSE
طنبور	TABAR	الشرقا	ESCHQWAR		

مستر فارم صاحب نے اپنے مضمون میں جس سچائی اور ایمانداری کے ساتھ
تبصرہ یہ یورپ کی موسیقی پر عرب سلطانوں کی موسیقی کا اثر ثابت کیا ہے اس
مضمون کو پڑھ کر ہر سچائی اور انصاف پسند انسان اس کی داد دے بغیر نہیں رہ
سکتا۔ کیونکہ محقق اور مصنف کا فرض یہی سمجھنا چاہئے وہ کسی تعصب و منافرت کا
شکار نہ رہے نیز حقیقت کا اظہار کرے۔

فارم صاحب کے بیان سے یہ بھی ثابت ہوا کہ یورپ کے مروجہ ساز بھی عربی
سازوں سے ماخوذ ہیں۔ مگر عربی اور انگریزی زبان کے فرق کی وجہ سے ان کے ناموں

میں تبدیلی آگئی ہے۔

اس حقیقت کا اظہار سچائی اور ایمانداری سے چارے ہندوستانی محققین مصنفین اور گروہ کاروں نے بھی کیے ہیں جن کے اقوال کچھ صفحات میں بیان کے جا چکے ہیں اور مروجہ ہندوستانی موسیقی کے مروجہ سازوں کے لئے بھی متفقہ طور پر اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ تمام ہندوستانی سازوں کے ساتھ ہندوستان میں آئے جیسا کہ خود ان سازوں کے عربی فارسی ناموں سے ثابت ہے اور یہ تفصیل ان تمام سازوں کو آج تک حاصل ہے کہ یہ آج بھی اپنے انہیں عربی فارسی ناموں سے پکارے جاتے ہیں جن میں سے چند سازوں کے نام یہ ہیں۔

مروجہ ہندوستانی موسیقی کے عربی فارسی ناموں کے ساز

نام ساز	نام ساز	نام ساز	نام ساز	نام ساز	نام ساز	نام ساز	نام ساز
رباب	کمانچہ	طبلی	طبلیہ	دھلی	طاؤس	مرف	بربط
الخوزہ	نغیر	چکارہ	طنبور	فوت	طرب ساز	عود	دھولک
سرود	خجری	قانون	نستنگ	شہنائی	دائرہ	چنگ	زمن
سارنگی	دوبلی	بندین	دف	سہ تار	قطار	نے	نقارہ
		تاشہ	کرنا	دلربا	مرچنگ	بربط	

یہ تذکرہ بالا تمام ساز اپنے اصلی عربی فارسی ناموں کے ساتھ آج تک مروجہ ہندوستانی موسیقی میں رائج ہیں اور طرہ امتیاز سمجھے جاتے ہیں اور خود ان کے نام محققین مصنفین کے اس قون کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہ مسلمانوں کے ساتھ ہندوستان میں آئے ہیں۔ عربی کی علوم و فنون میں ترقی اور ان کی علمی حالات و احوالات اور ان کی صحیح تاریخ وغیرہ کا اندازہ لگانے کے لئے بقول مصنف تاریخ الحکماء چند کتابوں کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔

۱۔ البر الجغرافی (۱۰۳۲ھ سے ۱۰۹۲ھ تک) کی تاریخ جس میں

آغاز عالم سے ۳۹۹ تک کے واقعات ہیں (طبری نے تاریخ الملوک الرسل۔ بغداد۔ مصر۔ شام وغیرہ کے سفر کے بعد لکھی ہے جس میں روایات یہ حوالہ راویان بیان ہوئی ہیں۔ یہ کتاب نہایت قیمتی معلومات سے لبریز ہے۔

۲۔ احمد بن ابی طاہر اور اس کے بیٹے عبد اللہ کی کتاب اس میں دولت عباسیہ کا مفصل ذکر ہے (کیونکہ ہری نے خلافت عباسیہ کا ذکر نہایت اختصار سے کیا ہے) اس کتاب میں ۳۰۹ تک کے واقعات ہیں۔ ابو الفدا احمد بن ابی طاہر طیفور کی ولادت ۳۲۸ ہجری وفات ۳۸۸ میں ہوئی۔ یہ ۵۸ کتابوں کے مصنف ہیں۔

۳۔ اس کے بعد ثابت کی تاریخ ملاحظہ فرمائیے۔ اس نے طبری کے بعض سنیں درج کرنے کے بعد ۳۳۹ تک کے واقعات جمع کر دیے ہیں۔

۴۔ اس کے بعد فرغانی (احمد بن محمد بن کثیر الفوغانی ماموں کے بعد میں زندہ تھے) کی کتاب پڑھئے۔ جو طبری کے حاشیہ پر درج ہے۔ انہوں نے بعض واقعات ثنا سے بھی زیادہ مفصل بیان کئے ہیں۔

۵۔ بھر ملاں بن المحسن بن ابراہیم الصامی کی کتاب کا مطالعہ کیجئے۔ اس نے اپنے ماموں ثابت کے درج کردہ حالات بیان کرنے کے بعد ۳۳۹ تک کے واقعات درج کر دیے ہیں۔ ان کے علاوہ۔

۶۔ النعمان محمد بن ملاں بن المحسن نے ۳۴۹ تک

۷۔ ابن الہمدانی نے ۳۵۲ تک

۸۔ ابوالحسن بن الراغوثی نے ۳۵۱ تک

۹۔ الحفیف صدقہ الحداد نے ۳۵۷ تک

۱۰۔ ابن الجوزی (وفات ۳۹۸) نے ۳۵۸ تک۔

۱۱۔ اور ابن القاوی نے ۳۶۶ تک کے واقعات قلم بند کر دیے ہیں۔

ان تذکرہ بالا کتابوں کو دیکھ کر عربوں کے علوم و فنون کی ترقی۔ اور ان کی

تاریخ کا صحیح حال معلوم ہو سکتا ہے۔ جو عربوں نے علم و فن کی خدمت کی ہے۔ اور علوم و فنون کی ترقی کے لئے جو کوششیں اور تصنیفات کی ہیں اور ان کی شیخہ نے جو اقوام عالم کو روشنی دی ہے۔ ان کے ان احسانات کی تمام بڑے بڑے مورخین

مصنفین۔ اور انصاف، پسند حضرات نے سراہا کی ہے اور ترقیہ تصنیف فرمائی ہے۔
فرانسیسی مورخ موسیو سیدو

عربوں نے نئی نئی نفیس ایجادیں کیں۔ (مصنف تاریخ عرب)

کہتے ہیں کہ

جب تمام یورپ جہالت کی تاریکی اور ظلمت میں تھا۔ اس وقت عربوں
کی آنکھیں انوار علم کی چمک سے کھل چکی تھیں۔

مفسور کے جانشین خلفاء بھی علوم و معارف کی سرپرستی اور سعی و ترقی
میں مصروف تھے نقش قدم پر چلتے رہے اور اپنے مفتوحہ ملکوں سے جلیل القدر
علماء کو بلا کر دربار میں رکھا۔ ان سے یونانی کتابوں کے ترجمے عربی زبان میں کر دیئے۔
کتب خانے قائم کئے۔ درس گاہیں بنوائیں۔ اور تعلیم کو عام کیا۔

عربوں کے بے شمار نتائج افکار اور ان کی نئی نئی نفیس ایجادیں۔ اس بات
کی شاہد عدل ہیں کہ وہ سب باتوں میں اہل یورپ کے استاد ہیں۔ یہ سب چیزیں عربوں
کے افکار اور ان کی ترقی علوم و فنون میں رہنا ہیں۔

بس انہی تمام دعوہ سے امت محمدیہ (صلی اللہ علیہ وسلم) کی رفعت شان
کا اعتراف واجب ہے (تاریخ عرب ص ۴۹) سے (۴۹۰ تک)

انگریز مورخ رابرٹسٹون
اہل عرب نے اہل یورپ کو بیدار کیا۔ کہتے ہیں۔

اہل عرب کی علمی و فنی ترقیوں نے اہل یورپ کو بیدار کر دیا۔ انہوں نے
اہل عرب سے مجملہ علوم و فنون میں معاہدات حاصل کی۔

(مہر و صحت ص ۹۳)

جرمن کا مشہور تاریخ و معاشقہ
یورپ عربوں کا احسان مند ہے۔ خاں کریم کہتے ہیں۔

تہذیب و تمدن کو ترقی دینے میں عربوں نے جو کام کئے نمایاں کئے ہیں اور
جس طرح اس ترکہ کو سنہ بعد منسل قائم و جاری رکھا۔ اس کے لئے یورپ عربوں
کا جتنا احسان مند ہے بقول اب تک اس احسان سے نہ وہ سبکہ و شہادت ہو سکتا ہے نہ اسکا

بدلہ اتار سکتا ہے۔

علوم ہیئت۔ ریاضی۔ کیمیا اور دوسرے علوم طبی کی اصطلاحات انواع و اقسام کی اشیاء اور دواؤں کے نام اسی زمانہ میں عربی سے یورپ کی زبانوں میں منتقل ہوئے یہ تمام باتیں صاف طور پر ظاہر کرتی ہیں کہ اس زمانہ میں یورپ ایشیائی تہذیب و تمدن سے مستفیض ہوتا رہا تھا۔ (مسلمانوں کی صنعت ۱۳۳۰ء سے ۱۳۳۵ء تک)

اہل یورپ نے مسلمانوں کے علوم و فنون حاصل کئے۔
ایک عیسائی مؤرخ ڈاکٹر فوئل طرابلسی لکھتے ہیں۔

ڈاکٹر بیک (انگریزی سائنس دان جو ۱۲۱۲ء میں پیدا ہوا) نے جو کچھ علم کیا فلسفہ اور ریاضت میں حاصل کیا۔ وہ انہیں مسلمانوں کی کتابوں سے حاصل کیا۔ اور اس نے حسن (البحاری اندلسی) کے اقوال سے اقتباس کیا ہے۔

یورپ سلومرنانی جو جربرٹ کے نام سے مشہور تھا، اس نے اندلس حاکم مسلمانوں کے علوم و فنون کی تحصیل کی تھی۔ (مہر و صحیفہ ۱۹۴۷ء)

اسرائیلی مؤرخ عمانوئیل ڈی اش عرب علوم جدیدہ کے بانی مہانی ہیں۔^۱ لکھتے ہیں۔

یہ عرب لوگ مع ان پناہ گیزوں کے (جو قرآن کی مدد سے) یورپ کو انسانیت کی روشنی دکھانے کے واسطے نمودار ہوئے تھے۔ یہی لوگ جبکہ تاریخی محیط پوری تھی یونان کی مرہ عقل اور علم کو زندہ کرنے اور اہل مغرب و اہل مشرق کو فلسفہ اور طب اور نظم کھینے کا خوشنما اور دلچسپ فن دکھانے کے لئے آئے اور علوم جدیدہ کے بانی مہانی ہوئے۔ (پیام امن ص ۵)

عربوں نے یورپ میں نئے علوم کو پہنچایا۔^۲ لکھتے ہیں۔

دیکھنے نظر سے دیکھتے ہوئے یہ امر ظاہر ہے کہ ہسپانیہ کے عرب نئے علوم کو مغربی یورپ میں پہنچانے کا سب سے بڑا ذریعہ تھے (حکمت اسلامی کا مغرب پر اثر) عربوں میں قرآن نے علوم کا ذوق شوق پیدا کیا۔ انگریزی مترجم مارکون

ترجمہ قرآن کے دیباچے میں لکھتے ہیں)
 حقیقات سے یہ ظاہر ہو گیا ہے کہ یورپ میں علم کے دور جدید سے کسی صدی
 پیشتر یورپ کے علماء، فلسفہ، ریاضی، ہیئت اور دیگر علوم کے متعلق جو کچھ جانتے تھے
 وہ تقریباً سب کا سب اصلی عربی کتابوں کے لاطینی ترجموں کے ذریعہ سے انہیں
 حاصل ہوا تھا۔
 قرآن نے ہر شعبہ میں کنایہ ان علوم کے حاصل کرنے کا ذوق شوق عربوں اور
 ان کے دوستوں میں پیدا کیا تھا۔ (آئینہ حقیقت نمائش)

مشہور مورخ جان
 یورپ کے علوم و فنون عربوں سے ماخوذ ہیں۔ دونوں پورے لکھتے ہیں۔
 وہ تمام طبعی شہادتیں، نجوم، فلسفہ اور ریاضی جو دسویں صدی عیسوی سے
 یورپ میں رائج ہوئے، سب کے سب عربی مدارس سے ماخوذ تھے۔ اس لئے اسلامی
 ہسپانیہ کو یورپی فلسفہ کا موجد تسلیم کرنا چاہئے۔ (اسلام اور عروج سائنس)
 مغربی طلباء نے اندلس میں تعلیم حاصل کی۔ یورپ پر عربی موسیقی
 کے اثرات کے عنوان سے لکھے ہیں۔

۱۔ مغربی طلباء، دور دور سے اندلسی مدارس میں تعلیم حاصل کرنے آتے
 تھے اور عربی اساتذہ سے عربی یونانی نظریہ سے موسیقی پر درس لیتے تھے۔

۲۔ ان طلباء میں سے جن لوگوں نے فن موسیقی حاصل کرنے کے بعد اسے مغربی
 یورپ میں رواج دیا ان میں سے مائیکلارڈ ساکن فرمونڈ ۱۱۷۱ء اقلاطون ساکن جنوینی
 ۱۱۷۲ء گربٹ ۱۱۷۳ء برمان کوئرکٹ ۱۱۷۴ء مظنین ازرقی ۱۱۷۵ء زان ساکن اسٹیل
 ۱۱۷۶ء اور گولڈسن فاوٹن خاص قابل ذکر ہیں۔ (پروچرئل رائٹ ایٹا سوسائٹی جنوری ۱۹۲۹ء)

عربی موسیقی کی ہندوستان میں آمد

۱۳۶۶ء میں مسلمان ہند میں آئے۔ ہندوستانی کلچر میں مسلمانوں کا حصہ
 نام سے مولانا نیاز مختوری نے

ایک مضمون لکھا ہے جس کے اقتباسات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ہندوستان سے مسلمانوں کا تعلق کوئی نئی بات نہیں ہے۔ یہ ساڑھے تیرہ سو سال سے بھی پہلے کی بات ہے۔ مسلمان اول اول ۶۳۹ء میں چوٹی ہند آئے جبکہ خلیفہ ثانیؓ کے عہد میں حکم بن العاص نے یہاں آکر کھانا پر قبضہ کیا۔ جو صوبہ بمبئی کا ایک مشہور مقام ہے۔

۲۔ اس کے بعد ۶۶۲ء میں جب مسلمان ہرات فتح کرنے کے بعد کابل کی طرف بڑھے تو وہ اس سلسلہ میں کابل تک پہنچ گئے۔

۳۔ پھر ۱۱۸۵ء میں مغرب کی طرف سندھ میں آئے اور یہاں آکر رہ پڑے۔

۴۔ اس کے بعد دسویں صدی عیسوی کے آخر میں شمال کی طرف سنگھیں آما اور پھر اس کا بیٹا محمود غزنوی۔ جس نے یہاں آکر سلطنت کی بنیاد ڈالی اور بعد کو اس سلسلہ میں بہت سے مسلمان خاندانوں نے یہاں حکومت کی جنہیں آخری خاندان مغلوں کا تھا۔

۵۔ اس سے مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ جب دو قومیں اتنے طویل زمانے تک ایک دوسرے کے ساتھ زندگی بسر کریں گی تو لازماً دونوں کی تہذیب اور دونوں کا کلمہ ایک دوسرے سے متاثر ہوں گے۔ زبان لباس۔ رسم و رواج، معیشت و معاشرت۔ انرض تمدنی زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جس پر اس میں چول کا اثر نہیں پڑا۔

۶۔ جنہوں نے تاریخ ہند اور یہاں کی ثقافتی تاریخ کا مطالعہ کیا ہے ان سے پوشیدہ نہیں کہ آج ہندوؤں کے بہت سے رسم و رواج مسلمانوں میں پائے جاتے ہیں اور مسلمانوں کے رواج ہندوؤں میں۔

۷۔ لیکن اس وقت ہمارا مقصد اس موضوع کے تمام پہلوؤں پر بحث کرنا نہیں ہے، بلکہ ثقافتی زندگی کے ایک نہایت لطیف پہلو یعنی موسیقی یا سنگیت کو سامنے رکھ کر دیکھنا ہے کہ اس خاص فن کی ترقی میں مسلمانوں نے کتنا حصہ لیا ہے۔

مسلمان ہند میں آنے سے پہلے موسیقی کے ماہر تھے۔ یہ مسلمان یہاں

آئے یہ وہ زمانہ تھا جب موسیقی میں وہ بہت ترقی کر چکے تھے۔ اور سارے یورپ پر ان کی موسیقی اور سازوں کے اثرات چھائے ہوئے تھے۔ مسلمانوں میں موسیقی کا فن بڑا شریف اور معزز سمجھا جاتا تھا۔

۱۔ چنانچہ فارابی ابن سینا کے علاوہ کنہی سرخس۔ ابن ماجہ وغیرہ مستند علماء و حکماء ایسے پائے جاتے ہیں جنہوں نے علماء اس فن کو حاصل کیا اور پیش بہکت میں لکھیں۔
۲۔ مسلمانوں میں موسیقی کے رہے ہوئے ذوق کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ دیگر معلوم و فنون کی طرح موسیقی کی بھی انہوں نے درسگاہیں قائم کیں۔ چنانچہ جامعہ قطیف میں موسیقی کا بہت بڑا کالج انہوں نے قائم کیا جہاں دور دراز سے طلباء آکر اس فن کو سیکھتے تھے اور ابن ہشام۔ طائی۔ خوانساری۔ فارابی۔ الجے ماہرین موسیقی کی کتابوں کا باقاعدہ درس لیتے تھے۔

۳۔ مسلمانوں میں یہ ذوق اتنا رچا ہوا تھا کہ جہاں جہاں وہ گئے اپنی موسیقی ساتھ لے گئے چنانچہ جب ان کی فتوحات وسیع ہوئیں اور وہ سرزمین ایران میں داخل ہوئے تو موسیقی کا ایک خزانہ اپنے ساتھ لے کر گئے۔ اور یہاں کی موسیقی کو بھی بہت متاثر کیا اور جب یہ ہمالیہ اور کابل کی راہ سے ہندوستان آئے تو ہندوستانی موسیقی میں بڑی اصلاح اور ترقی کی۔

۴۔ مسلمانوں نے یہاں کی موسیقی پر دو مختلف سموتوں سے دو مختلف اثر ڈالے۔ سب سے پہلا اثر جزئی ہند میں سواصل مالابار پڑا جہاں بسلسلہ تجارت بہت سے عربی خاندان آباد ہو گئے تھے اور اب بھی آباد ہیں۔ اور ان کی موسیقی کا اثر جزوی ہند کی موسیقی پر اتنا گہرا پڑا کہ کرناٹک گاؤں کا انداز اپنے لب و لہجہ کے لحاظ سے بالکل عربی آہنگ معلوم ہوتا ہے۔

۵۔ شان ہند اور پنجاب کی موسیقی کو زیادہ تر درہ خیبر کی طرف سے آنے والے مسلمانوں نے متاثر کیا۔ شان کی طرف سے جو مثل و ترک اور پٹھان خاندان بسلسلہ ملک گیری یہاں آئے وہ اپنے ساتھ اپنے ساز اپنی موسیقی اپنے ناک بھی لائے۔ اور موسیقی میں اپنے ذوق کے لحاظ سے اتنی اصلاحیں کیں کہ رفتہ رفتہ ہندوستان کی کلاسیکل موسیقی کی صورت ہمارے کچھ ہو گئی (نئی دنیا ۵ اکتوبر ۱۹۵۹ء)
معزز بہت صاف ہے اس پر ہر تفریح کی ضرورت نہیں سمجھتے

شاہان ہند نے موسیقی کی سرپرستی کی

تمام مورخین متفقین
سلاطین ہند نے موسیقی کو خاص اہمیت دی۔ اور ماہرین اس پر متفق ہیں کہ یہ فن موسیقی کی خوش قسمتی تھی کہ اسے شاہان ہند کی سرپرستی کا شرف حاصل ہوا۔ جنہوں نے اپنے ذوق و شوق کی بنا پر اپنے اپنے عہد میں اس فن کو خاص اہمیت دی۔ اس فن کی بقا اور ترقی کے لئے بے حد کوششیں کیں اور اس فن کو ملک و قوم کا بہترین دمایہ ناز سرمایہ سمجھا۔

اس فن کے اہل کمال کو عزت و وقار کے ساتھ رکھا اور اپنے درباروں کی زینت بنایا۔ ان کو فکر معاش سے بے فکر کر کے ایسی سہولتیں دیں کہ وہ دن رات اس فن کی بقا و ترقی کے لئے کوشاں رہے اور اس بحرِ ذخار میں خواہی کر کے ایسے بیش بہا اصول گوہر تلاش کرتے رہے کہ جن کی جوت نے دنیا کی نگاہوں کو خیرہ کر دیا اور اپنے بعد آنے والی نسلوں کو علم و عین کا اپنا خزانہ دے گئے جو ہمیشہ براہِ راست رہے مگر کم نہ ہوگا۔ اور ان کا یہ احسان کبھی فراموش نہ ہو سکے گا اور یہ تاریخی حقیقت ہے کہ اس فن کی بقا و ترقی میں جتنا اس فن کے ماہرین کا حصہ ہے اتنا ہی اس فن میں سلاطین ہند کا حصہ ہے اور ان کی اس مشرتکہ خدمات فن کا ہی یہ نتیجہ ہے یہ فن اعلیٰ اعلیٰ اصول و قواعد - عملی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے مریض ہو کر ہم تک پہنچا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد

سلاطین ہند اور موسیقی کی مقبولیت :- لکھتے ہیں۔

۱۔ جہاں تک سلاطین ہند کا تعلق ہے - علمی - تفریحی - درباری ہندوستانی موسیقی کی مقبولیت اور قدردانی کے واقعات تاریخ میں موجود ہیں۔

۲۔ لیکن جس شاہی خاندان کو موسیقی میں بحیثیت ایک فن کے خاص اہتمام کا وہ جو پور کا شاہی خاندان تھا۔ اسی عہد میں خیال عام طور سے مقبول ہوا۔ اور

دھربہ کی جگہ اہل فن اس سے اعتنا کرنے لگے۔
۲۔ اسی عہد کے لگ بھگ دکن کے یعنی نظام شاہی خاندان کا اور پھر بیجا پور

بادشاہوں کا ذوق و شوق نمایاں ہوتا ہے۔

۳۔ چونکہ اس زمانے میں دکن اور مالوے کی سرزمین موسیقی کے علم و عمل کا گاہ بنی ہوئی تھی۔ اس لئے یہ قدرتی بات تھی کہ سلمان بادشاہوں کی سرپرستی اسے

حاصل ہوئی۔

۴۔ ابراہیم عادل شاہ بقول ظہوری اس تعلیم کا جگہت گرو تھا۔ اس کے شوق موسیقی نے بیجا پور کے گھر گھر میں دھبہ سماع کا چراغ روشن کر دیا تھا۔ ظہوری اس کی مدح میں کہتا ہے۔

مروت کردہ شعبا بہر تو سر بام و در لازم
نمی باشد چراغ خانہ لمائے بے نوا یاں را
ماوہ بنگال۔ گجرات کے بادشاہوں کے ذاتی اشتیاق ذوق کے واقعات تاریخ میں کمزرت ملتے ہیں۔

۵۔ گورکھ سلطین ملکی زبان اور ملکی موسیقی دونوں کے سرپرست تھے۔

۶۔ مالوے کا باز بہادر موسیقی کا بڑا ماہر تھا۔ ایک مالوے کے گھروں سے اس کی نو: نی سنی جاسکتی ہیں۔

۷۔ عہدِ مغلیہ میں مغل بادشاہوں۔ امراء۔ رؤسا اور عوام کے ذوق موسیقی اور فزادہ ان کا حال کون نہیں جانتا۔

۸۔ ابوالفضل آئین اکبری میں لکھتے ہیں کہ موسیقی کی سحر کاریوں اور اس کی بے پناہ قوت بیان سے باہر ہے۔ ہاتھ اور تار کے اس حسین امتزاج سے کبھی و بصورت نئے دل کی تاریکیوں سے نکل کر اور زبان پر رقصاں ہو کر باعثِ شہرت ہوتے ہیں اور کبھی فوجِ غم بن جاتے ہیں اور سننے والے اپنی طبیعت اور مزاج کے مطابق اس سے متاثر ہوتے ہیں۔

۹۔ شہنشاہ موسیقی پر بہت قویہ زلمے ہیں۔ دربار میں لائقہ ادگاہ والے اور گانے والے موجود ہیں۔ جن میں ہندو۔ سلمان۔ ایرانی۔ تورانی۔ کشمیری سب پکارتے ہیں۔
(غبارِ خاطر)

راگ پیدائش کا طریقہ مسلمانوں کی دین ہے۔^{۱۹۶۲} شریعتی ستر آئندہ
سنگیت اگست ۱۹۶۲ء میں لکھے ہیں۔

۱۔ مسلم بادشاہوں کے ساتھ اپنا سنگیت تھا، اس سنگیت کا اپنا ستر (اصول
د قواعد) تھا۔ وہ بارہ دھونیاں (۱۲ سر) مانتے تھے۔ ان بارہ دھونوں سے ان کے
مختلف دھونوں کے ٹھاٹھ بنتے تھے جنہیں وہ مقام کہتے تھے۔

۲۔ چھ سترھویں صدی کے راگ ناتھ ہوں چاہے بیسویں صدی کے کجات
کھنڈے۔ دونوں نے ہی راگ نکاس (پیدائش) کے لئے میل پڑھتی یا ٹھاٹھ پڑھتی
(اصول مقام) کا سہارا لیا ہے۔

۳۔ دنیا میں ایک سنگ کے پرست قائم ہیں۔ یہ طریقہ ثابت کرنا ہے کہ یہ
صورت "مقام پڑھتی" سے وابستہ ہے اس پر مسلمانی اثر ہے۔

۴۔ ایک سنگ میں ۱۲ سرمان کرنا اور پا کو اچل (قائم) مانتے ہوئے راگ
نکاس کا سلسلہ اتر میں بھی اور دکھن میں بھی جو آجکل ہے یہ مسلمانوں کی دین ہے۔

۵۔ ایسی بات نہیں کہ مقام پڑھتی نے بھارتیہ سنگیت کو کوئی فائدہ نہیں پہنچایا
اس نے ہیں میل (ٹھاٹھ) پیدا کرنے کی عقل دیدی۔ (سنگیت اگست ۱۹۶۲ء)

عربی ایرانی اثر سے اندر پرست مت کا جنم ہوا۔^{۱۹۶۳} (رسالہ سنگیت
جون ۱۹۶۳ء) میں لکھے ہیں۔

ایران میں مورچنا پڑھتی کا انوپ عرب یا یونانی اثر سے ہوا اسی اثر کے تحت
میں ایرانی اثر نے ہندوستان کی راجدھانی دلی میں آکر اندر پرست مت (دلی گورانہ)
کو جنم دیا۔ اور یہ نتیجہ ہوا کہ مورچنا پڑھتی لپٹ (چھپ) ہو گئی اور مقام گورانت
(قانون) کا رواج ہو گیا۔

۱۳۲۶ء سے ۱۳۲۶ء میں محمد تقی نے دلی کے سب رہنے والوں کو دکھن
میدوگری کو راجدھانی بنانے کے لئے بھیجا تھا۔ وجہ مگر کاران قائم ہونے کیساتھ
اتر کے گنی دکھن میں بس گئے۔

دو ہارنے نے جن پنڈراں میلوں ٹھانھوں میں راگوں کو تقسیم کیا ہے انہیں

ایک میل چھاننا اور بچھ بھی ہے۔
 ہم دیکھتے ہیں کہ درہارنے کے میل اصول کے جنم کا سبب اس زمانے کی مروج
 بنیں ہیں جن کے پردوں کے مقام ایرانی ۱۲ مقاموں کے اصول پر تھے۔ پتھر سروں
 کو گول اور گول سروں کو تیز کر کے ایک پیٹک میں نئی پیٹک قائم کرنا مسلم آلات
 سے اظہر بے شک (دلی) میں خوب تھا۔

سلطان شمس الدین التمش کی فن نوازی

محققین اور ماہرین کی روایت کے مطابق التمش بادشاہ نے عربی قرطبی
 راہی خاندان کے دو بھائیوں میر حسن میر بالا کو اپنے دربار میں ادنیٰ مقام دیا اور
 میر حسن کو سادنت کا اور میر بالا کو کلا دنت کے خطاب کے ساتھ ٹھان کا
 اعلیٰ اعزاز بھی عطا کیا اور یہ خطابات آج تک ان دونوں کے خاندانوں
 میں نسل در نسل چلے آ رہے ہیں۔

کامزاج درویشانہ اور طبیعت صوفیانہ تھی انہوں نے
 میر حسن سادنت سے شاہی دربار کی ملازمت ترک کر کے حضرت خواجہ
 معین الدین چشتی کی خدمت میں رہنا پسند کیا۔ یہ اور ان کی اولاد نسل در
 نسل صوفیائے کرام کے آستانہ پاک سے وابستہ رہی اور سادنتی قوال
 یا قوال بچوں کے نام سے مشہور ہوئی۔

میر لولا اور ان کی اولاد نسل در نسل شاہی درباروں
 میر لولا کلا دنت سے وابستہ رہی اور کلا دنت یا کلا کار کہلائی یہ بھی
 کہا جاتا ہے کہ یہ عربی خاندان جس علاقہ میں آ کر آباد ہوا تھا اس کو "میراث"
 کہا جاتا تھا جو بعد میں میوات کہلانے لگا یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جب نقشب
 اس خاندان کے اعلیٰ کلا کار تھے اس مقام کا نام مسیح پور رکھانے کا مقصد
 کے نام سے مشہور ہوا جو دہلی کے قریب مہربان پور کے پاس آج بھی اس نام سے
 مشہور ہے۔ (معارف براداد) تلمیذ عبدالحی خاں عرف استاد سنگی صاحب آج بھی پور
 خاندان سے نقشبت رشتے میں اور یہ دہلی کے قوال کے ماں اچیل کے خاندان میں بیٹا
 تھے اس لئے یہ دونوں خاندان جو شرم سے الگ الگ تھے پھر ایک ہو گئے (م)

حضرت امیر خسروؒ کو محققین گرنہ کاروں کا خزانہ عقیدت

حضرت امیر خسروؒ نے راگ تال ساز اور گلے رائج کئے :- بھگت برن
شرا لکھتے ہیں۔

۱۔ سلطان علاؤ الدین خلجی (۱۲۹۵ء سے ۱۳۱۶ء) کے منتری (وزیر)
حضرت امیر خسروؒ جو ایک سپاہی - شاعر ہوتے ہوئے بھی بڑے پائے کے ماہر موسیقی تھے
۲۔ انہوں نے تاراجا دیکھا اور اپنی اعلیٰ دماغی سے بھارتیہ اور یونانی راگوں
کا میل کیا۔ سازگیری، زلیف - سرپردہ وغیرہ ان کی اختراع ہیں، اور قوالی گانے
کا شروع بھی ان کے زمانہ سے ہوا (قوالوں اور قوالی یا سماع گانے کا ذکر حضرت
خواجہ معین چشتی اجیری وغیرہ اور ان سے پہلے صوفیائے کرام کی محفل حال قوال میں
بھی پایا جاتا ہے۔ البتہ حضرت امیر خسروؒ نے موجودہ دور کی قوالی کا ڈھنگ اور گانے
رواج دیے ہیں)۔

۳۔ امیر خسروؒ ہی وہ پہلے ترک (مسلمان) تھے جنہوں نے اپنے پہاں کے راگوں
کو بھارتیہ سنگیت میں ملانا شروع کر دیا تھا۔ اور ان کے اس بدلتی و غیر ملکی میل سے
ارتی بھارت اور دکنی بھارت بدھتی میں میل آتا چلا تھا۔

۴۔ آپ نے ستار کو جنم دے کر صرف اپنی اعلیٰ دماغی اور حدت طبع ہی کا ثبوت
نہیں دیا۔ بلکہ بھارت کے سنگیت میں ایک اعلیٰ اور بڑے پیارے ساز کی برادھوتی کر دی۔
جس میں سنگیت کی اعلیٰ اعلیٰ خوبیاں اچھی طرح پیدا ہو سکتی ہیں۔

۵۔ اس کے بنائے ہوئے مشرت راگ (مکب راگ) سنگیت میں بہت رواج پائے
ہوئے ہیں۔ جن میں سے قافق - فلق - فرغہ - سرپردہ - صمن - صمن وغیرہ ہیں۔

۶۔ امیر خسروؒ نے جو اپنی رچائیں (ایجادیں یا بنائیں ہوئی تھیں) اور ستار وغیرہ کی
ایجادات جو بھارتیہ سنگیت کو فیاں بخشی ہیں وہ قابل فخر ہیں جلی قریب نہیں کی جا سکتی۔

۱۔ ۳۲۵ء میں آپ جنت کو سدھارے اور بھارت کا ایک بڑا مہر فن
یہاں سے اٹھ گیا۔ (نگیت کلی)

دی لائف اینڈ در کر آف امیر خسروؒ
امیر خسروؒ کی جدوں کو سراہا گیا۔ محمد مرزا ایم۔ اے لکھتے ہیں۔

۱۔ امیر خسروؒ کا فن موسیقی انہماک اور دسترس ان کی اپنی تحریروں سے
بھی ثابت ہوتا ہے۔ موسیقی میں ان کی جدوں کو سراہا گیا ہے۔

۲۔ ان کی جدت طبع اور خود مختاری تخلیق نے پرانی بوسیدہ روایات کے
خلافت ہمیشہ بغاوت کی۔ اور نئے نئے رستے نئے اسلوب تلاش کرنے کے لئے اگسا یا جنین
پرانے اسکول کے علمبرداروں نے ہمیشہ بری نظر سے دیکھا۔

۳۔ حالانکہ جو شخص موسیقی سے محبت رکھتا ہے اور کسی قسم کے تعصب کا انکار
نہیں۔ وہ اس تفریق قبول کو بہت صحت مند اور خوشگوار سمجھتا ہے۔

۴۔ نہایت افوس کا مقام ہے کہ ہندوستان کی قدیم جاہل اور ساکت نگیت
میں امیر خسروؒ جیسی ذہانت اور قابلیت کا کوئی آدمی پیدا نہیں ہوا۔

(دی لائف اینڈ در کر آف امیر خسروؒ)

پروفیسر سنڈے لکھتے ہیں۔

امیر خسروؒ نے فنی خوبی پیدا کی۔ ۱۔ امیر خسروؒ کے بارے میں کہا

جانا ہے کہ امیر خسروؒ کی پہلے سلا تھے جنہوں نے اپنے ملک کے راگوں کو بھارتیہ سنگیت
کا ہمارا ایک نئی قسم کی خوبی پیدا کر دی۔

۲۔ ۳۱۱ عجمرا۔ آڑا چٹالہ۔ سولی فاختہ۔ پٹنوا۔ خدمت سواری وغیرہ۔

۳۔ اور تار۔ جلیزنگ۔ طبلہ ایجا دکئے۔ (سنگیت و فخراد)

امیر خسروؒ طرز جدید کے بانی مبنی ہیں۔ ۱۔ ایچ۔ رالامارے
پروفیسر۔ بی۔ ایچ۔ رالامارے
لکھتے ہیں۔

۱۔ حقیقین کا خیال ہے کہ شمال ہند کی موسیقی کے طرز جدید کے بانی مبنی
میر خسروؒ تھے۔

۲۔ جنہوں نے اپنی معزز ذہانت اور حسن کمال سے ہندوستان کی موسیقی میں

نئے نئے شئوخ اسلوب پیدا کئے۔

۳۔ اور یہ کہنا صداقت سے خالی نہ ہوگا کہ انہوں نے اس فن کو جلا دیا اور اس میں مزید امکانات پیدا کر دیئے۔ (ہندوستانی میوزک)

مداح ہوں یا نکتہ چیں امیر خسروؒ کی اہمیت واقف نہیں ہیں

کیلاش چندر دیو برہسپتی صاحب کا مضمون "امیر خسروؒ سہی رسالہ سنگیت زوری ۱۹۶۶ء ہماری نظر سے گزرا۔ قابل محقق نے تاریخی ثبوت اور عقلی نقلی (تقریر) دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ ہندوستان کا مروجہ ٹھاطہ سسٹم اور کرناٹک کا میل پچی حضرت امیر خسروؒ کے جاری کردہ عربی، عجمی، اصول مقام کا بدلہ ہونا ہے اور اس کا مرہون منت ہے۔ یہ مضمون قابل محقق کی گہری تحقیقات اور معلومات کا گہرا سراپا ہے جس سے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر کافی روشنی پڑتی ہے اور حضرت امیر خسروؒ نے کس موسیقی کو اپنایا۔ کس موسیقی کو ہندوستان میں روانہ کیا اور کن فہیوں کا اپنی حدت طبع سے اضافہ کیا۔ اس مضمون سے ان سب فہیوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس لئے ہم اس مضمون کے چند اقتباسات کے محرومے آگ آگ کر کے تیر لگا کر لکھ رہے ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ ۱۔ جہاں ایک اچھے درباری تھے وہاں عالم، علم دوست کا نام لکھا ہے۔ اور منکر بھی تھے۔ برائی نے آپ کو سلطان جلال الدین

۲۔ قرآن السعدین میں حضرت امیر خسروؒ نے لکھا ہے کہ مجھے ایران موسیقی کے چار اصولوں اور بارہ پردوں (سروں) کا بخوبی علم ہے۔

۳۔ حضرت امیر خسروؒ نے اپنے عزیز ہندوستانی راگوں کا کلاسیفیکیشن ایرانی طریقے سے کیا۔ اس کلاسیفیکیشن نے دنیا بدل دی۔ یہ طریقہ آئندہ چل کر اندر پرستہ مت کہلایا۔ اندر پرستہ دلی کا پرانا نام ہے۔

۴۔ طرق مقام لفظ کا ترجمہ مستحقانِ مدحتی لفظ میں کیا گیا اور آئندہ چل کر اس طریقے پر راگ رنگینی جیسی منکرت کتاب لکھی گئی۔

۵۔ اس نظریے سے غور کرنے پر مرکب راگ بننے کے کئی اہم گڑھ سناٹے آئے۔

جنہوں نے ہم لوگوں کے لئے نئے راگوں کی تصنیف اور مختلف راگوں کی ترکیب کے متعدد راستے کھول دیئے۔

۶۔ شاہجہاں اور عالم گیر کے زمانے میں کشمیر کے گورنر فقیر اللہ نے راگ درپن میں لکھا ہے کہ علاؤ الدین خلجی کے زمانے میں گوبال نانک کی شہرت سارے ہندوستان میں تھی۔

۷۔ علاؤ الدین کے طلب کرنے پر گوبال نانک نے کچھ مختلف راگ مختلف جلوں میں پیش کئے ان میں درپن میں امیر خسرو تخت کے نیچے چھپے رہے، ساتویں دن ظاہر ہوئے اور انہوں نے گوبال نانک سے اپنی قابلیت کے اظہار کے لئے کہا اور دعوے کیا کہ گوبال کے گائے ہوئے راگوں کی ایجاد میں پہلے ہی کرچکا ہوں، حضرت امیر خسرو نے گوبال کے گانے کی ہو بہو نقل کر کے گوبال نانک کو تعجب میں ڈال دیا۔
(آگے چل کر اجاریہ برہسپتی صاحب حضرت امیر خسرو کے اصول مقام اور مرکب راگوں کے دکھن میں جانے کے اسباب یہ بیان کرتے ہیں)

دکھن میں اصول مقام پدھتی :- شیخ برہان الدین اپنے پیر حضرت نظام الدین (اولیاء) کے حکم سے اپنے چار سواختیوں کے ساتھ دکن میں جا بیٹھے تھے ظاہر ہے کہ یہ سب بزرگ اپنی خصوصیات اور سرے گئے تھے یہ ممکن نہیں کہ ان کے ساتھ گانے والے نہ گئے ہوں۔

۸۔ محمد تغلق قوساری دلی کو ڈھو کر دکن لے گیا تھا، وہاں سے لوٹنے کا حکم بھی اس نے سب کو دیدیا تھا، لیکن بہتیرے وہاں بس گئے تھے۔

۹۔ وجہ ملکہ کے وزیر اعظم دھار نے ایک بڑے عالم تھے، انہیں اپنے زمانہ کا ارسطو کہنا چاہئے، اپنے زمانہ میں انہیں صرف پچاس راگ ملے جن کا کلاسیفیکیشن امیر خسرو کے اصول مقام کے طریقہ پر کیا گیا اور مقام کا نام مل رکھا گیا۔

۱۰۔ دھار نے نے پندرہ مل مانے تھے جنہیں ایک بھتی ہے جو حجاز کے علاوہ اور کچھ نہیں۔

۱۱۔ دھار نے کے دکھائے ہوئے راستہ پر دکن کے لوگ خوب چلے اور

شاہجہاں کے زمانے میں چتر گڑھی پر کاش کے مصنف ویکٹ کھی نے تقاموں یا میلوں کی تعداد بہتر تک پہنچادی۔ موجودہ زمانے میں مروجہ بھات کھنٹے نے کلاسیفیکشن انہیں بہتر میلوں سے دس میں لے کر کیا ہے۔

ہندوستان میں اصول مقام کوٹھاٹھ کہا گیا۔ آگے چل کر اجاریہ بتایا ہے کہ ہندوستان میں اس عربی عجمی موسیقی کے اصول مقام کوٹھاٹھ کہا جاتا ہے۔ ۱۲۔ حضرت امیر خسروؒ کا کلاسیفیکشن شامل میں مقبول کیا گیا۔ مقام کو اس طرح ٹھاٹھ کہا گیا۔

۱۳۔ مقام سسٹم کا اثر یہ ہوا کہ ہندوستان بھر کے بین کاروں کی بین برابری نمایاں اور بنیادی تبدیلی آگئی اور ان میں ایک استھان میں سات کی جگہ بارہ سارین (پرہے یا سدریاں) آگئیں۔ مقام سسٹم نے ان ساروں پر دوں کو قائم کر دیا۔ اور ان کی تعداد میں اضافہ کر کے ان کی تعداد بارہ کر دی۔

۱۴۔ ایرانی موسیقی میں ان (بارہ) پردوں سے نکلنے والی آوازوں کے الگ الگ نام تھے۔ ہندوستان میں سات سروں میں سے دو کو ایک ایک مقام اور باقی پانچ سروں کو دو دو مقام مان کر کی گئی۔ اس طرح دو اور دس بارہ آوازوں کے نام ہندوستانی اور کرناٹکی سنگیت میں فٹ بیٹھ گئے۔

اصول مقام کا اثر:- ۱۵۔ مورچھا سسٹم کی جگہ مقام۔ میل یا ٹھاٹھ کی بنیاد پر ہندوستان بھر کا سوچنے لگنا کوئی معمولی اثر نہیں ہے۔ حضرت امیر خسروؒ کے مداح ہوں یا ان کے کام پر نکتہ چینی کر دے حضرت امیر خسروؒ کی اس اہمیت سے واقف نہیں۔

۱۶۔ ہندوستان بھر کی بیناؤں میں بنیادی تبدیلی کا ہو جانے سے رد اور رباب جیسے پر دلہی سازوں پر اصول مقام کی نظر سے ہندوستان میں راگوں کا بچے لگنا ہندوستانی موسیقی کی تاریخ میں اتنا بڑا موڑ ہے جس کی شالی یہ واقعہ خود ہے۔

بین قدیمی ساز نہیں:- ۱۷۔ آج جس ساز کو سرتی بین کہا جاتا ہے اس کا

تعلق علم کی دیوی سرستی سے نہیں۔ بڑی بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ آج بھی کچھ لوگ مسلم تصنیف کا رتو اب سمجھتے ہیں اور حقیقت کا اظہار انہیں پسند نہیں۔

(قابل محقق نے اس جلد میں اس بہت بڑی غلط فہمی کو دور کر دیا ہے جو میں ساز کے متعلق کی جاتی ہے اور جن کو عقل سلیم بھی قبول نہیں کرتی کہ جبکہ ہزاروں سال دنیا میں پتھر کا زمانہ رہا اس زمانے کی ایجاد کسی لوہے کے پتلے کے تاروں کے ساز کو ماننا تاریخی حقیقت پر پردہ ڈالنا نہیں تو اور کیا ہے

آگے چل کر اچار یہ برہمپتی صاحب نے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے وہ اسباب بیان کئے ہیں جس کی وجہ سے ہندوستان کے کونے کونے میں پہنچی۔

۱۸۔ ابراہیم شرقی کے زمانے تک پہنچتے پہنچتے ہندی سلطان بہادر ملک۔ مسلمانوں میں ہندوستانی موسیقی کے اس اصول کو جاننے کی پیاس بیتابی کے ساتھ جاگ گئی تھی۔ جس کے امیر خسروؒ متلاشی تھے۔

۱۹۔ ابراہیم شرقی کے زمانے میں کڑا کے گورنر ملک سلطان کے لڑکے بہادر ملک نے موسیقی کی کتابوں کی ایک بہت بڑی لائبریری بنائی اور ہندوستان بھر کے بڑے بڑے عالموں کو دعوت دے کر ان کی خدمت میں دلائیریری پیش کی تاکہ اس سے فائدہ اٹھا کر موسیقی پر سنکرت زبان میں ایک ایسی کتاب لکھی جاسکے جس میں ہر پہلو واضح ہو۔ لہذا "السنکیت شرودینی" کی تصنیف ہوئی۔

برہمپتی صاحب کے اس بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ لائبریری کی کتب موسیقی سنکرت زبان کے علاوہ اور زبانوں کی تھیں مکن ہے کہ دور عباسیہ کی کتب موسیقی ہوں۔

برہمپتی صاحب آگے چل کر بہادر ملک اور جلال الدین اکبر بادشاہ کے متعلق لکھتے ہیں۔

۲۰۔ موسیقی کے سلسلہ میں اکبر کا نام خوب خوب لیا جاتا ہے مگر تحقیق کے اعتبار سے بہادر ملک کا نام بہت بڑا ہے۔ وہ بیچارہ گوشہ نشین نہ تھا نہ اس کے پاس بل کو تار باندھ دینے والے اخبار نویس تھے۔ لہذا سنکیت شرودینی کی حفاظت کا انتظام بھی نہ ہو سکا اور اس کے

ناقص نہ تھے ہیں۔

آگے چل کر برہسپتی صاحب نے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے اس اثر کو بیان کیا ہے جو ان کے زمانہ تک پڑھ چکا تھا۔

۲۱۔ حضرت امیر خسروؒ کا کوئی اثر بظاہر ہی حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کا اثر:- اکبری دربار پر دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن اس کے دربار میں ایرانی فنکار بھی تھے اور تان سین جیسے لوگوں کو شاید اس نئے اصول مقام کی جان کاری تھی۔ مختلف راگوں کو ملا کر نیا مرکب راگ بنانے کی جو راہ امیر خسروؒ کھول چکے تھے اس پر تان سین حزب چلے تھے۔

۲۲۔ تان سین سے منوب کی جانے والی ایک کتاب میں حالانکہ اس میں مقام یا حضرت امیر خسروؒ کا ذکر نہیں۔ تاہم اس میں ایک باب مرکب راگوں پر ہے۔

۲۳۔ غیر ائمہ نے اپنے زمانے کے جن پچاس سے زیادہ فنکاروں کا ذکر کیا ہے ان میں صرف دو کو امیر خسروؒ کے علم کا جاننے والا کہا ہے۔ لیکن راگوں کی مرکب نکالوں میں امیر خسروؒ کا اثر تھا جسے لوگ ان سے منوب کرنا بھول گئے۔

۲۴۔ جیسا بیان کیا جا چکا ہے کہ دودھیارنے کی کتاب سنگیت و دھیارنے:- ملتی نہیں شاید اس میں کچھ حوالہ اس قسم کا ہو جس میں حضرت امیر خسروؒ کے اثر کو کھل کر تسلیم کیا گیا ہو۔

۲۵۔ دکن کے لوگ اصول میں کو دھیارنے کی نجی ایجاد مانتے ہیں۔ اس عقیدے کی بنا اصلیت میں ناواقفیت کے علاوہ کچھ نہیں۔ حسینی کو اوشانی اور حجاز کو رحیمی کہ اصلیت تو نہیں چھائی جاسکتی بارہ آواز (سروں) کو موسیقی کی بنیاد ماننے کا طریقہ ہندوستان کے لئے قطعی نیا ہے (یعنی حضرت امیر خسروؒ سے پہلے نہیں تھا۔

۲۶۔ لوچن نے اصول مقام کو سنتھان سسٹم کہا۔ لیکن اس کو شاید علم ہی نہیں تھا۔ کہ یہ سسٹم کس کی دین ہے۔

۲۷۔ قابل افسوس بات یہ ہے کہ موسیقی پر حضرت امیر خسروؒ کی کوئی تعریف

دستیاب نہیں۔

ہند کا ایران و عرب سے تعلق:- کے متعلق برہسپتی صاحب لکھتے ہیں۔

۲۸۔ ایران اور ہندوستان تو ایک سکہ کے پہلو ہی ہیں۔ عرب اور ہند کے تعلقات۔ عرب اور یونان کے تعلقات۔ یونان اور ہند کے تعلقات بھی نئے نہیں ہیں ۲۹۔ ایران پر ہندوستان کا اثر قدیم ہے۔ عربوں کا اثر بھی کم نہیں ہے حالانکہ بعد کا ہے۔

۳۰۔ اصول مقام ایران کے لئے بھی بیرونی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہندوستان کو وہ ایران کی دین ہے۔

(اس جلد میں برہمپتی صاحب نے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اگر اصول مقام سسٹم ہندوستان میں ایران سے آیا ہے۔ مگر ایران میں یہ عرب سے آیا ہے)

حضرت امیر خسروؒ کی تالیں :- صاحب لکھتے ہیں۔

۳۱۔ کرم امام کا کہنا ہے (مصنف معدن موسیقی) کہ فادھی بکروں کی بنیاد پر حضرت امیر خسروؒ نے سترائ تال ایجاد کئے، جن کے نام ذیل میں ہیں۔

بشتو۔ بوجہ۔ قوالی۔ طبع تالہ۔ سول فاختہ۔ (اصول فاختہ) جت سواری۔ آڑا چوتالہ۔ محو مرا۔ خمسہ۔ زمانی سواری (زمانی سواری) داتن (زودست۔ تید۔ پہلاں۔ چپک۔ اور اک تالہ۔

۳۲۔ سولہویں صدی عیسوی کے مشروعات میں ہی غزل اور قول جیسی چیزیں دبے نگر میں پائی جاتی تھیں۔ وجے نگر کے مہاراج کشن دیورائے کے درباری عالم لکھی نارائن نے اپنی کتاب سنگیت سر یادے میں غزل اور قول کا ذکر کیا ہے۔ ۳۳۔ یہ وہ زمانہ ہے جبکہ گوالیر کے راجہ مان سنگھ قومر کے دربار میں بھوجیہے فنکار برج بھاشا میں دھرپد کے لئے بنیاد رکھ رہے تھے۔

(اس جلد میں برہمپتی صاحب نے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ دھرپد پرانا نہیں ہے۔ اس کی بنیاد مان سنگھ قومر کے عہد میں رکھی گئی ہے)

موسیقی کے فنکاروں کے متعلق برہمپتی صاحب لکھتے ہیں۔ موسیقی کے فنکاروں۔ ۳۴۔ گانے بجانے کا پیشہ کرنے والوں میں تعلیم کی کمی نے بڑا

لفصاح کیا ہے اور اس سے حضرت امیر خسروؒ کے کام کو کافی دھکا پہنچا ہے (اس
 چھوٹے سے محلے میں برہمپتی صاحب نے ایک بڑی حقیقت کا انکشاف کیا ہے)
 ۳۴۔ حضرت امیر خسروؒ نے کیا کیا؟ یہ جاننے والے نہیں ملے (یہ بھی برہمپتی صاحب
 نے حقیقت کا اظہار کیا ہے۔ جو بہت قابل افسوس بات ہے)

نئے نئے راگ نئے ساز اور نئے نال اوروں نے بھی بنائے ہیں لیکن انہیں
 حضرت امیر خسروؒ کا مرتبہ نصیب نہیں ہوا۔

۳۵۔ حضرت امیر خسروؒ کی مادری زبان برہمچاشتی۔ ان کی کھڑی بولی
 خود ایک نمونہ ہے۔ شاید وہ تھوڑی بہت سنکرت بھی جانتے تھے۔ عربی۔ فارسی
 اور ترکی پران کا پورا عبور تھا۔ نہایت بیدار مغز تھے۔

۳۶۔ حضرت امیر خسروؒ نے خیال۔ سولہویں چیزوں میں خالص ہندی
 زبان برتی ہے اور وہ زبان ان کے الفاظ میں ہندی زبان ہے، جو بھی خیال ملے
 ہیں ان میں صوفیانہ رنگ ہے درباری لُج کا ان سے کوئی واسطہ نہیں۔

اندر پرستھ پدھتی کی حقیقت: اجاریہ برہمپتی صاحب۔ اندر پرستھ
 پدھتی کے متعلق لکھتے ہیں۔

۳۷۔ راگ اپنے بندشوں کی قسمیں اپنی نال اپنے۔ زبان اپنی۔ ان سب
 نے مل کر ایک خسروؒ اسکول بنایا جس کے کام کو مسلمانوں نے "علم خسروؒ" اور آگے
 چلے ہندوؤں نے اندر پرستھ مت کہا۔ (برہمپتی صاحب نے اس حقیقت کا
 اظہار کیا ہے کہ علم خسروؒ اور اندر پرستھ مت وہی ہے جس کو حضرت امیر خسروؒ نے
 جاری کیا ہے اس لئے آج جو خاندان دہلی گھرانے کے نام سے مشہور ہے اور جس
 خاندان میں وہ چیزیں اور وہ گائیکی وغیرہ اپنے اپنے اورشل مدد مل چکی
 آ رہی ہیں۔ اس خاندان کی قدامت اور صداقت پر کسی طرح کا شک و شبہ
 نہیں کیا جاسکتا)

برہمپتی صاحب قوال بچوں کے
 قوال بچہ خاندان کی حقیقت: خاندان کے متعلق لکھتے ہیں۔

۳۸۔ اسی طریقے پر یعنی علم خسروؒ یا اندر پرستھ مت کے مطابق گانے بجانے

والے قول اہلے۔ قوالوں کو صوفی بزرگوں کی مصالحتی اور بیشتر قوال صوفی بزرگوں کے مرید تھے۔

آخر میں خود اچاریہ برہمچاری صاحب نے
تبصرہ اور مضمون کا خلاصہ :- اپنے مضمون کا لب لباب یا خلاصہ ان
مندرجہ ذیل جملوں میں بیان کیا ہے۔

۱۔ شیخ برہان الدین اپنے چار سو ساتھیوں کے ساتھ دکن میں جا کر بس گئے تھے
ان کے ساتھ اصول مقام دکن پہنچا۔

۲۔ اور حضرت امیر تریڑ کی وفات سے صرف کچھ برس بعد وجے نگر کے ہندو
راجہ کے دربار میں میل سسٹم کے نام سے مقبول ہوا۔

۳۔ وجے نگر کے وزیر اعظم دھیار نے دکن میں اس اصول مقام کو ماننے
والے پیسے بخش ہوئے۔

۴۔ شیر شاہ اور اکبر کے زمانہ میں وجے نگر کے راجائے۔

۵۔ اکبر اور جہاں گیر کے زمانہ میں تنجوڑ کے گوہر دیکھت۔

۶۔ جہاں گیر کے زمانہ میں گوہر دیکھت کے بیٹے ونیکٹ مکھی۔

۷۔ عالمگیر کے زمانہ میں شاہجہاں کے درباری پنڈت وید۔

۸۔ اور عالمگیر کی وفات کے بعد شاہ جی کے چھوٹے بھائی تلوجی نے میل سسٹم
کو ہی بنیاد مان کر دکن میں اپنی کتابیں لکھیں۔

۹۔ جب کہ جیلے قبل وجے نگر کے راجہ کرشن دیورائے کے درباری پنڈت
کشی نارائن نے قول اور غزل کا ذکر کیا تھا۔

۱۰۔ اکبر کے زمانہ میں ہندریک دھل نے رکن سے آکر شمال کے راگوں کا
کلاسیفیکیشن اپنے طور پر کیا۔ ہندریک دھل خاندیش حکیم برہان خاں کے پاس تھے

۱۱۔ میل سسٹم خاندیش پر اکبر کا قبضہ ہوا۔ اور ہندریک دھل کو راجہ مان سنگھ اور
ان کے چھوٹے بھائی مادھو سنگھ نے وارزا۔ راگ مغربی (کرنتھ) میں ہندریک دھل نے
اکبر مان سنگھ اور مادھو سنگھ کی تعریف کی ہے۔

۱۲۔ اکبر کے ہی زمانہ میں نواگھر (گجرات) کے شری نندھ نے میل سسٹم کو اپنا کر

وس کو دی (کتاب) لکھی۔

۱۲۔ اس کے بعد بار کے وجہ نے ملی سسٹم کو مستحان سسٹم کہہ کر راگ ترکینی (دگر تھم) لکھا جس کا ناقص نسخہ ملتا ہے۔

۱۳۔ شری کنٹھ نے جن مینوں کا بیان کیا ہے ان میں بارہ پردے ہیں سا اور پا اچل (قائم) ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ شری کنٹھ نے اپنی بات کے لئے کسی بھی کتاب کا حوالہ نہ دے کر اپنے استناد کے قول کا حوالہ دیا ہے۔ کیونکہ مورچنا سسٹم کی کسی کتاب میں انہیں تائید نہ ملی تھی۔

۱۴۔ تان سین کی کتاب میں مقام سسٹم کا ذکر نہیں لیکن ایک باب مرکب راگوں پر ہے (مرکب راگوں کا اصول بھی ہندوستان میں حضرت امیر خسروؒ نے جاری کیا ہے۔)

۱۵۔ ابو الفضل نے اکبر کے جن درباری فنکاروں کا ذکر کیا ہے ان میں بیشتر کلاوت ہیں۔ قال نہیں۔
رسالہ سنگیت فردوسی ۱۹۶۶ء

نوٹ:- تاریخی حقیقت یہ ہے کہ اس دور کے تمام مسلمان فنکار ایک ہی میراثی خاندان سے وابستہ ہیں بادشاہوں اور راجاؤں کے دربار میں ان کو کلاوتی طرب کہا گیا۔ صوفیائے کرام کی بارگاہ میں انہیں قول کہا گیا اور سکھوں میں ان کو دیوانی کہا جاتا ہے۔ دوسرے قول صوفیائے کرام کی نفس حال تال سے وابستہ رہے۔ انہوں نے کبھی بادشاہوں کے دربار میں جا کر قول، قلبانہ یا خیال وغیرہ گانے جن میں اللہ، رسول اور بزرگان دین کے نام مبارک ہوں۔ ان کو احترام کو مد نظر رکھ کر سمجھی گائے۔ کیونکہ انہوں نے اس صورت کو ان گانوں کی توہین سمجھی کہ بادشاہ ادنیٰ جگہ پر تخت پر بیٹھا ہو اور نیچے بیٹھ کر ایسے مقدس نام لے جائیں بلکہ خود بادشاہوں نے بھی اس بات کو کبھی پسند نہیں کیا اور خود اس کا احترام کیا۔ اس وجہ سے کسی بادشاہ کے درباری گویوں میں کسی قول کا نام نہیں ہے)

فن موسیقی کی تعلیم :- امیر خسروؒ نے موسیقی کی تعلیم اپنے نانا عادلک

(اور) میں غیاث الملک سے حاصل کی۔

(انارکسی وی)

میاں تان سین نے حضرت امیر خسروؒ کی بہت تعریف
امیر خسروؒ کو کیا ہے۔ کی ہے ایک پورا دھڑ حضرت امیر خسروؒ کی تعریف
میں کہا ہے اور اس دھڑ کے آلبوگ میں حضرت امیر خسروؒ کو نایک مانا ہے، دھڑ
کا آلبوگ یہ ہے۔

تانا سین کے بھونایک خسروؒ۔ کرت استی گن گایو رے۔
پرد فیر لی۔ ایچ رامارائے
طرز جدید کے بانی مہانی امیر خسروؒ ہیں۔ (ہندوستانی میوزک) میں
لکھتے ہیں۔

سارنگ دیو (مصنف رتناکر) کے فوراً بعد تیرھویں صدی عیسوی کے اختتام
پر سلاؤں نے دکن کو فتح کر کے جب دیوگری کے پادشاہان کے تخت سے اترنے کے بعد
عجم موسیق کارہگ اور اسلوب ہندوستانی سنگیت پر چھانے لگا، جس سے شمالی ہند
اور جنوبی ہند کی موسیقی میں جو پہلے خلیج حائل تھی وہ اور بھی زیادہ ہو گئی۔
محققین کا خیال ہے کہ خالی ہند کی موسیقی کے طرز جدید کے بانی مہانی امیر خسروؒ
تھے جنہوں نے اپنی معزز ذہانت اور حسن کمال سے ہندوستانی موسیقی میں نئے شہنشاہ
پیدا کئے اور یہ کہنا صداقت سے خالی نہ ہوگا کہ انہوں نے اس فن کو پیدا کیا اور اس
میں مزید امکانات پیدا کر دیئے۔

حضرت امیر خسروؒ اور انکی موسیقی

امیر خسروؒ کی موسیقی تاریکی میں جس شخص کو موسیقی اور شاعری سے
ذرا سا بھی لگاؤ ہے وہ حضرت امیر خسروؒ
کے نام سے ضرور واقف ہے، کیونکہ ان کی خدا داد ذہانت علمی فنی قابلیت کا شہرہ تمام
عالم میں ہے۔ ہر دور کے مورخوں، بابوں، تذکرہ نویسوں اور محققین نے انکی شاعری

پرہیز کیا ہے اور ان کی دل کھول کر تعریف توصیف کی ہے اور انکو خراج عقیدت پیش کیا ہے۔

مگر قابلِ انوس بات یہ ہے کہ کسی نے آج تک ان کی موسیقی پر اور انہوں نے موسیقی میں جو اپنی صدا داد ذات و قابلیت کی بدولت اختراعات اور ایجادات کی ہیں اور موسیقی کو جس حسن و خوبی سے سوار کر آراستہ و پیراستہ کیا ہے اور جن علمی اصول و قواعد علمی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے مرصع کر کے دنیا کو دیا ہے ان پر آج تک کسی نے کوئی توجہ نہیں کی اور اس اہم فنی پروردشی ڈالنے کی کوشش نہیں کی۔

اس سے زیادہ قابلِ انوس بات یہ ہے کہ ہندوستان کی موسیقی کا کوئی بھی گرتھ کارایا نہیں جس نے حضرت امیر خسرو کو خراج عقیدت پیش نہ کیا ہو اور انکو موسیقی میں ادنیٰ مقام نہ دیا ہو۔ مگر وہ بھی اس حد سے آگے نہیں بڑھے اور وہ بھی حضرت امیر خسرو کی موسیقی پر کوئی ردِ شکی ڈال کے اور ان کی اختراعات کو دشمنان کے ذریعہ محفوظ کرنے کی کوشش نہ کر سکے۔

ملکِ ہندوستان کے ہمارے ماہرین اور فنکار جن کا یہ دعویٰ ہے کہ ہماری روح ہندوستان کی موسیقی۔ اس کے اصول و قواعد علمی رموز و نکات۔ فنی اصطلاحات۔ راگ۔ راگینیاں اور ان کی خصوصیات۔ گانوں کے اقام۔ ان کی ترتیب و تنظیم۔ مردم تالی۔ ان کے طریقے۔ اور سازوں کی باج وغیرہ کے ڈھنگ وغیرہ۔ حضرت امیر خسرو کی ہی صدا داد ذات و قابلیت کی اور ان کی کوشش و جدوجہد کی مرہونِ منت ہے اور ہم ان کے ہی پیروکار ہیں۔ مگر یہ حضرات اس پر تو غارِ غار ہیں کہ ان کے خاندان کا تعلیمی سلسلہ حضرت امیر خسرو سے ملتا ہے اور اس درسل سے لینے لینے کچھ چیزیں بھی ورثہ کے طور پر ان تک پہنچی ہیں۔ مگر وہ حضرات بھی اپنے قول صداقت میں اب تک کوئی عقلی دلیل یا تحریری دلیل پیش نہ کر سکے اور نہ ہی اپنے لینے آنے والی چیزوں کو قطعی جامہ پہنا کر محفوظ کر سکے تاکہ عوام اس سے واقف ہو کر اس سے فیضیاب ہوتے۔ آنے والی نسلوں کو فائدہ پہنچا اور محققین و مصنفین ان سے کچھ اذکار لگا کر صحیح راستہ اختیار کر سکتے۔

ماہرین فن کی اسی بے پروائی اور غفلت کی بدولت حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی اس کی اصطلاحات - اختراعات اور ایجادات کا مایہ ناز سرمایہ پیش خدمت سورتوں کے اس عرصہ میں اس غفلت کی گرد میں رلتے رلتے اور فنا قدری کے غبار میں دبتے دبتے ایسا معدوم ہو گیا ہے کہ آج اس کا عدم وجود برابر ہے۔

حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کو قلمی جامہ نہ پہنانے کی یہ چند وجوہات :-

۱۔ مورخین - متقین اور مصنفین کا اس فن سے ناواقف ہونا یا اس فن سے ذوق نہ رکھنا۔

۲۔ عدم جواز کے اختلافی مسائل میں الجھنے سے بچنے کے لئے نقد اس کو نظر انداز کرنا اور اس طرف توجہ نہ کرنا۔

۳۔ ماہرین فن کا اپنے بخل کی وجہ سے اپنے سینے بسینے آنے والے سرمایہ کو عام تک نہ پہنچانا اور اس کو قلمی جامہ پہنانے سے گریز کرنا۔

۴۔ یا ماہرین فن کو کم علمی کے باعث اس سرمایہ کا صفحہ قرطاس پر نہ آنا اور عوام تک نہ پہنچنا وغیرہ وغیرہ۔

الغرض کوئی وجہ بھی ہو نقصان پسند اور فن موسیقی سے محبت اور ہمدردی رکھنے والا انسان یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اس غفلت کی بدولت حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کو وہ نقصان عظیم پہنچا ہے جس کی تلافی مشکل و دشواری نہیں غیر ممکن نظر آتی ہے۔

غفلت کے چند اسباب :- الغرض جب سات سو سال کے اس طویل عرصہ میں حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کی اختراعات و ایجادات کا سرمایہ غفلت کا شکار ہو کر ضائع ہو چکا ہے تو اس موجودہ دور کا محقق - مصنف - اور مورخ اس پر کیا لکھے اور کیا کہے اور اپنے قول کے ثبوت میں کیا دلائل پیش کرے اور کن کتابوں کا حوالہ دے۔ یہی وجہ ہے جو کسی اہل علم نے اس پر قلم اٹھانے کی جرأت اور بہت نہیں کی۔

۲۰۔ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ فن موسیقی دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے ایک علم اور دوسرا عمل۔ علمی اصول و قواعد۔ علمی اصطلاحات تو ظنی جامہ ہیں بھیہے سکتے ہیں اور تحریر سے بیان کئے جاسکتے ہیں، مگر علمی رموز و نکات اور ان کی فنی خصوصیات کو ظنم تحریری جامہ پہنانے سے قاصر ہے۔

۳۔ کیونکہ علمی حصہ کا تعلق آواز کے زیر و بم۔ نشیب و فراز اور تار چڑھاؤ سے ہے اور آواز سنی تو جاسکتی ہے مگر دیکھی نہیں جاسکتی۔ اسی وجہ سے نہ لکھی جاسکتی ہے اور نہ پڑھ کر سمجھی جاسکتی ہے۔ اگرچہ ماہرین فن نے اس کو حوادث عالم کے لمبھوں سے بیانے کے لئے اور اس فن کی بقا و ترقی کے لئے کچھ ایسی علامات اور تحریریں بنانے کے لئے کچھ ایسے نکات بھی مقرر کر دیئے ہیں جس کے ذریعہ سے موسیقی کے علمی رموز و نکات کو بھی تحریری جامہ پہنایا گیا ہے۔ مگر حقیقت یہی ہے کہ جس طرح کسی خوشنما بھول کا نام لکھ دینے اور پڑھ لینے سے اس کی خوشبو سے دماغ محط نہیں ہو سکتا۔ یا کسی خوشنما خوش ذائقہ چیز کا نام لکھنے یا پڑھنے یا اس کی تصویر دیکھنے سے زبان لطف اندوز نہیں ہو سکتی اسی طرح سروں کا نام لکھنے یا پڑھ لینے سے کان آشنا نہیں ہو سکتے۔ کیونکہ جس طرح بھول کی خوشبو اور خوش ذائقہ چیز کا ذائقہ تحریر میں نہیں آسکتا اسی طرح سروں کے مقام اور آواز کے زیر و بم۔ چڑھاؤ اتراؤ۔ نشیب و فراز اور اس کی ادائیگی کے علمی رموز و نکات کی خصوصیات بھی تحریری جامہ نہیں پہن سکتے اور تحریر کے ذریعہ حاصل نہیں کئے جاسکتے۔

اسی وجہ سے اس فن کو علم میں علم روحانی رگنہ ہر
موسیقی کی فضیلت ۱۔ ودیا۔ غذائے روح۔ چونکہ کلا کا پردھان اور علوم و فنون کا سر تاج کہتے ہیں اور اسی فضیلت کی بدولت اس فن کے ماہرین کو گنہ گرو۔ نایک۔ گنی۔ مہنی۔ کلا کار۔ کلاوت۔ مطرب۔ قوال۔ فنکار آرٹسٹ اور اداکار درجے مایہ ناز خطابوں سے سرفراز کیا جاتا ہے۔

ہمارا مطلب یہ ہے کہ یہ ایسا مشکل و دشوار فن ہے کہ جب تک اسے کسی پچھتاہ اور کلا کار سے پرسوں محنت و ریاض کر کے حاصل نہ کیا جائے اس وقت

نک اس کو عملی صورت سے کرنا تو درکنار اس کے علمی اصول و قواعد کی خوبیاں
عملی رموز و نکات کی باریکیاں اور فنی خصوصیات کی پیچیدگیوں کو سمجھنے کی اعلیٰ
سے اعلیٰ و مانع میں بھی صلاحیت پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس لئے ہمارے موزنین مصنفین
اور محققین وغیرہ اگر حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے متعلق کچھ نہ لکھ سکے یا اس پر
کوئی روشنی نہ ڈال سکے یا ان کی اخراجات و ایجادات اور ان کے گانوں کی
چیزوں کو قلمی جامہ پہنا کر محفوظ نہ کر سکے۔ تو یہ کوئی افسوس یا تعجب کرنے کی
بات نہیں ہے۔

کیونکہ خود حضرت امیر خسروؒ نے اپنی موسیقی کے اصول و قواعد عملی رموز
و نکات اور اپنی چیزوں کی یادداشت اپنے دور کے لوگوں کو بت کر ان کے
سیون میں تو محفوظ کر دی تھی جو آج تک جو سینے جیسے عملی آرہی ہے، مگر فرد
بھی جب کہ حضرت امیر خسروؒ کی بھی اپنی موسیقی پر کوئی ایسی کتاب دستیاب
نہیں ہوتی جس میں خود انہوں نے اپنی چیزوں کو نوٹیشن کے ذریعہ قلمی جامہ
پہنا کر محفوظ کر دیا ہو۔ کیونکہ اس دور میں نوٹیشن (گانا لکھنے کا طریقہ) عام نہیں ہوا تھا
مگر یہ بھی اللہ کا بہت بڑا فضل و کرم ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی عملی جامہ
خود ان کی کوشش و جدوجہد کے باعث ان کی حیات میں ہی لوگوں کے سیون میں
محفوظ ہو کر پورے ہندوستان میں پہنچ چکا تھا، اور اللہ تعالیٰ کے فضل و کرم سے
آج تک محفوظ ہے، جس کا روشنی سے دنیائے موسیقی سوز ہو رہا ہے اور تاقیات
ان کے چشمہ فیض سے فیضیاب ہوتی رہے گی۔ (انشاء اللہ تعالیٰ)۔

مرکب اور اقسامی راگوں کا ہندوستان میں رواج

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ افتامی راگوں اور مرکب راگوں اور ان کے
اصول و قواعد کا جو طریقہ حضرت امیر خسروؒ ہندوستان میں رائج کر گئے تھے ان
کے بعد ہندوستان کے ہندو مسلم باہرین فن نے اس کو اپنا یا اور متحدہ طور پر
ان اصول و قواعد کو ترقی دینے کی کوشش کی۔

اور ہندوستان کے ہندو مسلم ناگوں اور کلاکاروں نے بہت سے گرتھ دستر اور کتب موسیقہ لکھیں اور بڑی حسن و خوبی کے ساتھ حضرت امیر خسروؒ کے چلے ہوئے اصول و قواعد کے مطابق بہت سے اقامی - موسمی اور مرکب راگنیاں بنائی گئیں۔

اور حضرت امیر خسروؒ کے بعد ہر دور کے ہندو مسلم ماہرین فن نے حضرت امیر خسروؒ کے بتائے ہوئے اصول و قواعد کے مطابق اپنے اپنے دھرم اپنی اپنی بلج آزمائی کی، اور اسی اصول کے مطابق نئی نئی راگ راگنیوں کی شکلیں وجود میں آئیں۔

اس حقیقت کا اظہار ان اقامی راگوں - موسمی راگوں اور مرکب راگوں کو دیکھنے سے ہوتا ہے، جن کو ہندوستان کے ہندو مسلم ناگوں، ہندو مسلم کلاکاروں نے اپنے اپنے دور میں بنا کر رواج دیا۔ اور گرتھوں اور دستروں اور کتب موسیقہ کے مصنفوں نے اپنے اپنے زمانوں میں ان کی اشاعت کر کے ہندوستان کے گوشہ گوشہ میں ان کو پھیلا دیا۔

جن موسمی، اقامی اور مرکب راگوں میں حضرت امیر خسروؒ کے بعد اضافہ ہوا ہے ان میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں۔

راگ اقامی راگ	مرکب اقامی راگ	مرکب اقامی راگ	راگ اقامی راگ
کانڑے کے اقسام	چو دیشری کانڑا	سزور کانڑا	بہادری ٹوڑی
نائیکی کانڑا	آکھوگی کانڑا	منگلیکا کانڑا	درباری ٹوڑی
بزم کانڑا	درباری کانڑا	مندر کی کانڑا	بلاس خانی ٹوڑی
جگای کانڑا	حسینی کانڑا	حسینی کانڑا	دبئی ٹوڑی
رکشی کانڑا	بہادری کانڑا	ٹوڑی کے اقسام	بھئی ٹوڑی
کنیری کانڑا	سوما کانڑا	شدہ ٹوڑی	کھٹ ٹوڑی
ناگیری کانڑا	کھچی کانڑا	اسادری ٹوڑی	لاہاری ٹوڑی
کرناٹی کانڑا	بانگسیری کانڑا	گوجری ٹوڑی	سگھ کی ٹوڑی
چمکانڑا	راگیشری کانڑا	گندھاری ٹوڑی	سوما ٹوڑی
سومری کانڑا	بے جہ وئی کانڑا	حسینی ٹوڑی	میاں کی ٹوڑی

رکب اقامی راگ	رکب اقامی راگ	رکب اقامی راگ	رکب اقامی راگ
لمٹائی ٹوڑی	بڈول کے اقام	بھوب بڈول	میاں کی طار
راج ٹوڑی	اودڈ بڈول		سور اسی طار
چونپوری ٹوڑی	کھاؤ بڈول	لٹ کے اقام	رام داسی طار
دھنسری ٹوڑی	کامودی بڈول	شدہ لٹ	جے جے طار
نعلی ٹوڑی	بھاگ بڈول	بیاراگ لٹ	بیجو کی طار
مارو ٹوڑی	شش بڈول	سدا بہار لٹ	پہرہم طار
بھنی ٹوڑی	میاں کی بڈول	پنچ لٹ	جیج طار
شدہ اساوڑی ٹوڑی	بکال بڈول	ابھیری لٹ	چر جو کی طار
بھوپالی ٹوڑی	بھینٹ بڈول		یراں بانی طار
شاہ بند ٹوڑی	بھج بڈول	طار کے اقام	دیگرہ وغیرہ

طوالت کے خوف سے میاں ہم نے بہت مختصر مرکب اقامی راگوں کے نام دیے ہیں کیونکہ ان مرکب اقامی راگوں کی تعداد بہت ہے جو خاندانی فنکاروں سے خاندانوں میں رائج ہیں کیونکہ اسی طرح کلیانوں کے اقام، سارنگوں کے اقام گوریوں کے اقام، بھیروں کے اقام وغیرہ ہیں جن کو طوالت کے خوف سے ہم نے چھوڑ دیا ہے۔

الغرض ہندوستان کے ہندو مسلم ماہرین فن اور شائقین فن نے متحدہ کوشش، مشترکہ جدوجہد کی بدولت حضرت امیر خسروؒ کے اصول و قواعد کو اپنا کرتی دی اوریہ حقیقت ہے کہ ہندو مسلم اتحاد، باہمی خلوص و محبت اور ان کی بے لوث خدمت فن کی بدولت ہی مروجہ ہندوستانی موسیقی نے یہ موجودہ عروج کمال حاصل کیا ہے۔ جس کی مثال کہیں اور نہیں مل سکتی۔

ایک تاریخی حقیقت :- حضرت امیر خسروؒ ہندوستان میں پیدا ہوئے ہندوستان میں رہے۔ اور ہندوستان میں ہی انہوں نے وفات پائی۔ اور

موسیقی میں اپنی حداد ذہانت اور قابلیت سے جو جو آپ نے ایجادات اور اختراعات کی ہیں وہ بھی سب ہندوستان میں ہی کیں اور وہ تمام سرمایہ بھی اہل ہند کو ہی دیا۔

اور حضرت امیر خسروؒ کے بعد ہندوستان کے ہی ہندو مسلم فنکاروں اور ہندو مسلم خواص و عوام نے اپنے باہمی اتحاد و اتفاق اور خلوص و محبت سے اس علمی علی سرمایہ کو اپنایا اور عزت و وقعت کی نظر سے دیکھا۔ اور پر خلوص جذبات کے ساتھ متحد ہو کر اس کی بقا و ترقی کی کوششیں کیں۔ یہ بھی تاریخی حقیقت ہے کہ شاہان ہند

شاہان ہند اور راجگان ہند اور راجگان ہند نے اپنے دور حکومت میں اس فن کی سرپرستی اور اس فن کے فنکاروں کی عزت افزائی کی اور یہ ان کی فن نوازی اور قدر دانی کا ہی طفیل ہے کہ آج فن موسیقی حوادث عالم کے ہاتھوں سے محفوظ رہا اور اس فن نے وہ اونچا علمی علی اور فنی معیار فضیلت حاصل کیا۔ جہاں طاہر خیال بھی پر داز نہ کر سکتا تھا۔

کیونکہ یہ بھی تاریخی حقیقت ہے کہ انہیں شاہان ہند کی اس فن سے دلی محبت اور ان کے ذوقِ طبیعت کی بدولت ہی تو ماہرین فن نے فکر معاش سے بے فکر ہو کر ہی تو اس دہن کے گیسو سوار نے اور اس کی نوک پلک کو درست کرنے کی کوشش کی۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے مبالغہ نہیں کہ

۱۔ اسی شاہانہ دور میں یہ علم علمی اصول و قواعد سے آراستہ ہوا۔

۲۔ اسی دور میں یہ فن اعلیٰ اعلیٰ علمی رموز و نکات کے زیوروں سے

سجا یا گیا۔

۳۔ اسی دور میں اس کو نئی نئی خصوصیات سے مزین کیا گیا۔

۴۔ اسی دور میں یہ مروجہ تمام کلاسیکل نکلنے وجود میں آئے۔

۵۔ اسی دور میں گاؤں کے مختلف اقام اور ان کو گانے کے مختلف

طریقے رائج ہوئے۔

۶۔ اسی دور میں ہمارے تمام مایہ ناز مروجہ سازوں کا ہندوستان میں ظہور ہوا۔

۷۔ اسی دور میں ان مختلف سازوں کے ڈھنگ اور مختلف بانج کے

طریقے رائج ہوئے۔

۸۔ اسی دور میں یہ تمام مروجہ تال۔ تالوں کے ساز۔ تالوں کے ٹیکے

وغیرہ ترتیب دیئے۔

۹۔ اسی دور میں یہ تمام مروجہ گائیکیاں۔ مروجہ بانیاں وجود میں آئیں۔

۱۰۔ اسی دور میں مشہور گزنتہ۔ ناستر اور کتب موسیقی ملکی گئیں۔

۱۱۔ اسی دور میں ہندوستان کے وہ تمام مشہور و معروف چوٹی کے فنکار اور مایہ

نازکلاکار اور بہترین موسیقار پیدا ہوئے۔ جنہوں نے اپنی محنت و ریاضت کی بدولت

موسیقی ہند کو علمی اصول و قواعد۔ عملی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے

اس طرح آراستہ پیراستہ کیا اور ایسی عجیب و نئی خوبیوں سے مرصع کیا کہ

اقوام عالم کی موسیقی اس چاند کے آگے ماند ہو گئی۔

کیونکہ یہ کبھی حقیقت ہے کہ جس طرح ہماری اردو زبان کے حروف اور

رم الخط و عربی فارسی کا مرہون منت ہے، مگر یہ زبان ہندوستان میں پیدا ہوئی

ہندوستان میں ہی اس نے پرورش پائی اور ہندوستان میں بولی جاتی ہے

اسی طرح اگرچہ ہماری مروجہ ہندوستانی موسیقی عربی و عجمی موسیقی کے اصول و قواعد

کی مرہون منت ہے، مگر اس کا تمام علمی و فنی وجودہ نقشہ اور اس کا فنی بناؤ

سنوار ہندوستان میں ہی ہوا ہے اور ہندوستان میں ہی اسے جملہ خوبیوں سے

مرصع ہو کر پرورش پائی ہے اور ہر دان چڑھا ہے اور ہندوستان میں ہی یہ

آج تک اسی علمی و فنی شان و شوکت کے ساتھ زندہ ہے۔

مگر یہ کبھی تاریخی حقیقت ہے کہ مروجہ موسیقی کا موجودہ تمام عروج کمال

تمام علمی۔ عملی۔ فنی۔ اقتدار وغیرہ ہندو مسلم اتحاد و اتفاق۔ ان کا متحدہ جد و

جہد اور ان کی مشترکہ کوششوں کا مرہون منت ہے۔

اسی وجہ سے ہماری مروجہ موسیقی اس وقت ایسی مشترکہ اور وقفہ اولاد

جائزہ کی وحدت میں ہے جس کو بتے اور استعمال میں لا کر فائدہ حاصل کرنے کا

حق نوساری اولاد کو حاصل ہوتا ہے، مگر اس کو بچنے یا اس پر ناجائز قبضہ کرنے کا حق کسی کو حاصل نہیں ہوتا۔

اسی طرح ہماری مروجہ ہندوستانی موسیقی ہے کہ اس کو پانے، اس کو حاصل کرنے، اس سے غائدہ اٹھانے، اس کو اپنے بزرگوں کی یادگار، اپنے بزرگوں کا مایہ ناز سرمایہ، ان کا عطا کیا ہوا، بیش بہا خزانہ، ان کی علمی فنی قابلیت اور اعلیٰ دماغی کا بہترین ثبوت سمجھ کر جتنا بھی اہل ہند ہندو مسلمان فخر و ناز کریں بجا اور درست ہے۔

مگر دونوں میں اسے جو کوئی بھی کسی قسم کے نقصات یا منافات کی جہالت کا شکار ہو کہ اس مروجہ موسیقی کو صرف اپنا کہتا ہے، یا صرف اپنا سمجھ کر قبضہ جمانا چاہتا ہے، وہ حقیقتاً اس فن کی حقیقت سے نا آشنا اور فریب نفس کا شکار ہے۔ کیونکہ حقیقت یہ ہے کہ

ہماری موسیقی اے جانہ وہ خوش رنگ بودا ہے
جسے گنگا جلی اور آب زمزم دے کے سینچا ہے

حضرت امیر خسروؒ کے مختصر حالات

حضرت امیر خسروؒ کی پیدائش ۷۵۹ھ میں ایشا ضلع کے پٹیالی گاؤں میں ہوئی تھی آپ کے والد امیر صفی الدین تلاش معاش میں بلخ ہزارا سے یہاں آکر بس گئے تھے، تین بھائیوں میں حضرت امیر خسروؒ سب سے چھوٹے تھے۔ حضرت امیر خسروؒ نو برس کے تھے کہ آپ کے والد کا ۸۵ برس کی عمر میں انتقال ہو گیا۔ والد کی وفات کے بعد آپ کے نانا علاء الملک نے آپ کی پرورش کی۔

۸۷ھ جب امیر خسروؒ ۱۲ برس کے تھے تو آپ کے لئے کسی کام کی تلاش ہونے لگی۔ اس وقت تک حضرت امیر خسروؒ کے خاندان کے لوگ سپاہی پیشہ تھے لیکن آپ نے فتح میں بھرتی ہو کر تلواریں لانے سے قلم چلانا اچھا سمجھا، کیونکہ شروع ہی سے آپ کا دل شاعری کرنے میں زیادہ مگن تھا، آپ بچپن ہی سے بڑے ذہین اور یکدل تھے۔

آپ نے اپنا سارا دھیان پڑھنے کی طرف لگا دیا۔

آپ نے اپنی ایک کتاب کے دیباچے میں لکھا ہے کہ میں بارہ برس کی عمر میں شاعری کرنے لگا تھا لیکن مجھے کوئی اتنا دہنیں ملا میں پرانے اور نئے شاعروں کی نظموں پڑھتا اور انہیں کے سہارے خود لکھنے کی کوشش کرتا۔ اس طرح میرا قلم من مانے راستہ پر بے لگام چلنے لگا۔

جب طرح اور شاعر افہام و اکرام پانے کی کوشش کرتے تھے آپ نے ایسا نہیں کیا مگر دوسرے شاعروں کے مقابلہ میں آپ کو دربار میں بڑی جلدی کامیابی بھی ملی اور دولت و عزت بھی ملی۔ کیونکہ آپ عربی فارسی اور ترکی وغیرہ سب ہی زبانوں میں شاعری کر سکتے تھے۔

شرعاً شروع میں جب تک دلی کے دربار میں آپ کی رسائی نہیں ہوئی تھی اس وقت تک تو آپ کو کچھ دقتوں کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ مگر سلطان غیاث الدین بلبن کا بیٹا شہزادہ محمد آپ کی شاعری سے اتنا خوش ہوا اور آپ کو اتنا چاہنے لگا کہ آپ کو اپنے پاس سے لے گئے۔ یہاں نہ دیتا تھا۔ یہاں تک کہ ۷۳۳ھ میں سنوں نے جب پنجاب پر حملہ کیا اور شہزادہ محمد ان سے لڑنے گیا تو حضرت امیر خسرو کو بھی اس لڑائی میں اپنے ساتھ لے گیا۔ مگر شہزادہ محمد اس لڑائی میں مارا گیا اور مغل حضرت امیر خسرو کو پکڑ کر بلجے لے گئے۔

حضرت امیر خسرو کے باپ دادا بلج کے ہی رہنے والے تھے۔ آپ دو برس کے بعد بلج سے لوٹے اور ہندوستان پہنچ کر آپ نے سلطان غیاث بلبن کو اس کے بیٹے شہزادے محمد کی موت سے متعلق اپنی نظم سنائی۔ اس میں شہزادے محمد کی موت پر گہرے رنج و غم کا اظہار کیا گیا تھا۔ اس نظم کو سن کر سلطان غیاث الدین بلبن بے چین ہو گیا اور اس کی طبیعت یکایک بہت خراب ہو گئی اور تین دن کے بعد ہی سلطان غیاث الدین بلبن کا انتقال ہو گیا۔

اس کے بعد حضرت امیر خسرو دو برس تک اودھ کے صوبیدار کے پاس رہے اور دو برس کے بعد پھر دلی لوٹ آئے اور بادشاہ کی قیادت کے درباروں میں شامل ہو گئے۔

جب سلطان جلال الدین کے بعد سلطان علاؤ الدین خلجی دہلی کے تخت پر بیٹھا وہ بھی حضرت امیر خسروؒ سے بہت خوش تھا۔ اس نے اس بات کا پورا خیال رکھا کہ حضرت امیر خسروؒ کو پہلا کی طرح ساری سہولتیں ملتی رہیں۔ علاؤ الدین خلجی نے حضرت امیر خسروؒ کو خسروائے شرا کا خطاب دیا اور جلال الدین خلجی کے زمانہ میں جو تنخواہ ملتی تھی اسے جاری رکھا۔

جب ۸۳۱ھ میں قطب الدین مبارک شاہ سلطان ہوا وہ بھی شاعری کا شوقین تھا اس نے بھی حضرت امیر خسروؒ کی بڑی عزت کی۔ وہ حضرت امیر خسروؒ کی ایک نظم سے اتنا خوش ہوا کہ اس نے حضرت امیر خسروؒ کو ہاتھی کے وزن کے برابر سونا دیا۔

خلجی خاندان کے خاتمہ کے بعد جب غیاث الدین تغلق گدی نشین ہوا تب حضرت امیر خسروؒ نے اس کے نام پر تغلق نامہ نامی ایک کتاب لکھی کہا جاتا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کی یہی آخری کتاب ہے۔ کہا جاتا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے ۹۹ کتابیں لکھی تھیں جو فارسی اور عربی میں تھیں۔ ان میں سے کچھ کتابوں نے اردو زبان ترجمے ملتے ہیں۔ جن میں سے کچھ کتابوں کے نام یہ ہیں۔ مستوی شیریں فرادہ۔ شبنمی یسلیٰ محض اور خلق باری وغیرہ۔

آپ کی زندگی کے دوران دہلی کے تخت پر آٹھ سلطان بیٹھے۔ ان میں سے پانچ سلطانوں کے درباروں میں حضرت امیر خسروؒ کو عزت و شرف حاصل ہوا۔ اور اور ہندوستان میں سب سے پہلے ہندو مسلم کلچر۔ تہذیب و تمدن اور عربی فارسی ہندو زبانوں کو ملانے کا شرف بھی حضرت امیر خسروؒ کو ہی حاصل ہے۔

”حضرت امیر خسروؒ کے عنوان سے انگریزی کے ایک مضمون میں ہمارے قابل محقق پنڈت امین۔ این۔ رتھکر صاحب نے لکھا ہے کہ۔

جب ساتویں صدی ہجری مطابق تیرھویں صدی عیسوی میں چنگیز خاں نے عرب اور دیگر مسلم علاقوں پر قتل و غارتگری کا بازار گرم کیا تو اس وقت امیر سمیع الدین محمود (حضرت امیر خسروؒ کے والد) عرب سے ترکستان اور بلخ آتے ہوئے ہندوستان آکر مقیم ہو گئے۔

اور وہ قریشی خاندان سے تعلق رکھتے تھے جو (حضرت) محمد کا خاندان ہے۔
(اپنی صحبت کھٹلے گیت دیا بیٹھ کھٹو)
قابل محقق کے اس تحقیقاتی بیان سے حضرت امیر خسروؒ کے خاندانی حالات
دروایات پر بڑی کافی روشنی پڑتی ہے اور ماہرین فن کی اس سینے بیٹھ
آنے والا روایات کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

۱۔ حضرت امیر خسروؒ کا سلسلہ نسب عربی قریشی خاندان سے وابستہ ہے
جو عرب کا سب سے معزز اور قابل احترام خاندان ہے جس میں سرکار دو جہاں
حضرت محمد رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم پیدا ہوئے۔
۲۔ حضرت امیر خسروؒ اور ان کے والد امیر سیف الدین محمود کے نام کے ساتھ
لفظ امیر اس قول کی تصدیق و صداقت کا مدلل ثبوت ہے جو قریشی خاندان کے
مرداروں کا معزز خطاب ہے۔

۳۔ جو کہ حضرت امیر خسروؒ عرب کے قریشی خاندان سے تعلق رکھتے تھے
اس لئے ان کو عربی موسیقی اپنے بزرگوں سے وراثت میں ملی تھی۔ اور وہ عربی موسیقی
کے عالم اور ماہر تھے جس کو انہوں نے ہندوستان میں رواج دیا۔ اور انہیں کی
کوشش و جدوجہد کی بدولت عربی موسیقی کے راگوں نے اور عربی موسیقی کے
اصطلاحی الفاظوں نے عربی زبان سے ہندی زبان کا جامہ پہنا۔

۴۔ اور حضرت امیر خسروؒ کا وہ پہلے انسان ہیں جن کو ہندو مسلم کلچر
تہذیب و تمدن اور عربی۔ فارسی۔ ہندی زبانوں کو ملائیکہ شرف حاصل ہے۔
حضرت امیر خسروؒ جتنے اونچے درجہ کے
مرکب راگوں کا اصول ۱۔ شاعر تھے اتنے ہی اونچے درجہ کے سب
سے بڑے موسیقار اور ماہر موسیقی بھی تھے اور آپ کو عربی ایرانی موسیقی پر پورا عبور
حاصل تھا۔ آپ نے ان دونوں موسیقیوں کے ملاپ سے ایک تیسری چیز کی اخراج کی۔ یعنی
عربی غزل میں تورانی گانوں کے میل سے یا اصول التمز و ذوق التمز (ترانہ بجا رہے) کے میل سے
راگ رانگیوں کی نئی شکلوں کی پیدائش کی گئی تھی مگر آپ نے کسی گئی راگ رانگیوں کو ملا کر رکبات
کلاسیک یا طریقہ نکالا جسکی وجہ سے موسیقی میں ایک نیا رنگ اور نیا لہجہ پیدا ہو گیا۔ مثلاً۔

حضرت امیر خسروؒ کے چند مرکب ناگ

نام ناگ	مرکبات	نام ناگ	مرکبات
سازگیری	پوری، گورا، گن کلی	دو گاہ	حسینی - نوروز - عجم
حبیب باغیر	غارا، کافی - دلیس	مغلوب	زنگولہ - لودی، پوری
توافق	زلیف - حسینی - سارنگ	زابل	مخالف - عشاق - سارنگ
عشاق	سارنگ - بسنت - نوا	سرپردہ	راست، سارنگ - ملاول
غم	پوری، امین - ہندول	نیریز کبیر	امین - بھوپالی، گونڈ
نوروز	حسینی، دو گاہ - کافی	فرغانہ	گن کلی، ماسری، گورا
نیشاپور	امین - ہندول - عجم	باغزو	دیکار، شہناز - زنگولہ
موافق	قوڑی، ماسری - درگاہ	صنم	امین، ملاول، غزال
زلیف	کھٹ، شہناز - حسینی	زودست	کانڑا، گورا، پوری
غزال	دھامری، کھٹ، کافی	زنگولہ	حردہ، بھگل - بانگ
اوج	گن کلی، عراق، ماسری	مخالف	حسینی - سرپردہ - مغلوب
اصفہان	زلیف - بھیروں - زابل	شہناز	صنم - عشاق - امین
غارا	کافی - نوروز - غزال	عراق	محبیر - کافی - سارنگ
باغزو	دیکار، فرغانہ - نوا	نیریز صغیر	بھیروں - اصفہان - کافی

ان مرکبات کو دیکھ کر یہ حقیقت آشکار ہو جاتی ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے اسی عربی موسیقی کے راغ و خوشہ (راگ راگنی) اصول کو اپنا یا ہے، اور اسی اصول مقام کے اصول پر اپنے راگوں کی ترتیب و تنظیم قائم کی ہے۔ جیسا عربی موسیقی کے بیان میں بتایا جا چکا ہے کہ عربی موسیقی میں راغ و خوشہ (راگ راگنی) کے میل سے اصول التتمہ و ذرغ التتمہ (پڑا بھارتہ) پیدا کئے گئے ہیں اور راگ و راگنی کے ہر ایک سُر کو سُر مقرر کر کے ان سردوں سے جو شکلیں پیدا ہوئی ہیں ان ہی شکلوں کو اصول مقام کے راگ راگنیاں کہا گیا ہے۔

حضرت امیر خسروؒ نے اپنی صحت طبع سے یہ فونی پیدا کی ہے کہ داغ و غوشہ قانون اور اصول مقام کا طریقہ بھی قائم رکھا اور اس میں سے ای اصول و قواعد کے مطابق ایک نیا طریقہ بھی نئے نئے راگ راگنی پیدا کرنے کا نکال دیا جس سے راگ راگنیوں کی نئی پیدائش میں کچھ عجیب و غریب خوبیوں کا اضافہ بھی ہو گیا اور قیامت تک نئی راگ راگنیوں کی شکلیں پیدا کرنے کا امکان ہو گیا اور پھر سلسلہ قائم ہو گیا۔

جب کا زندہ ثبوت ہمارے سامنے ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کے بعد جتنے بھی نایک گناہ ایک آگ تک ہوئے ہیں۔ ان سب نے حضرت امیر خسروؒ کے ہی اصول کو اپنا یا ہے اور ای قانون موسیقی کو جسے سلطان ماہرین فن "علم خسرو" اور ہندو ماہرین فن اندر پرستہ بدھتی (اندر پرستہ دلی کا پرانا نام ہے) کہتے ہیں بد نظر رکھ کر اپنے اپنے راگ راگنیوں بنائی ہیں جن کو دیکھ کر اس حقیقت کا اظہار ہو جاتا ہے۔ کیونکہ وہ تمام راگ راگنیوں اسی اصول مقام اور مرکبات کی مرہون منت ہیں جن کو ہم چھپا لگ راگ مشیر میل راگ کہتے ہیں۔ جن کی فونی یہ ہے کہ ایک راگ میں کئی کئی راگوں کی شکلیں نظر آتی ہیں مگر ایک دوسرے سے نہیں ملتا۔ اور ہر ایک اپنی مخصوص خمیوں کی وجہ سے ایک دوسرے سے الگ ہو جاتا ہے۔

بسنت بہار کے اقسام

وہی موسیقی میں جس طرح راگ راگنی قانون اور اصول مقام کے طریقے پر افغانی راگ (جو کہ سنہوتان میں راگوں کے پرکار کہتے ہیں) قائم کئے ہیں اسی طریقے پر حضرت امیر خسروؒ نے موسیقی راگ بسنت اور بہار کے اقسام قائم کئے ہیں عربی موسیقی کے افغانی راگوں کی خصوصیت قویہ ہے کہ افغانی راگوں کا درجہ ان راگوں کو دیا گیا ہے جو ایک ہی میل کے راگ ہیں جن کے سروں کی ترتیب و تنظیم چال ڈھال۔ راگ رنگ۔ راگ سروپ اور سروں کا ملان وغیرہ ایک ہی ڈھنگ کا ہے اس لئے جن راگوں کے سران کی ترتیب و تنظیم چال ڈھال

انگ۔ سروپ۔ اور جملہ خصوصیات ایک ہی میل کی ہیں ان کے ہی انگ الگ ناموں سے اقسام قائم کئے گئے ہیں اور جس راگ میں جس اقسام کی خصوصیات پائی جاتی ہیں اس راگ کو اسی اقسام کا راگ کہا جاتا ہے اور اس کو اسی اقسام میں شمار کیا جاتا ہے۔
راگوں کے مرکبات :- مگر حضرت امیر خسروؒ نے اپنی مزا داد ذہانت اور قابلیت کی بدولت اپنی محنت طبع سے ایک نیا اضافہ کیا ہے کہ آپ نے دو مختلف راگوں کو اس طرح ملایا ہے کہ راگ راگنی قانون، اصول مقام اور راگ مرکبات کے اصول میں بھی کسی طرح کا فرق نہیں آتا ہے اور ایک نیا راگ پیدا ہو جاتا ہے جو جملہ خصوصیات کے ہوتے ہوئے بھی سب سے الگ ہو جاتا ہے۔

۴۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ اقامی راگوں میں تو انہیں راگوں کو انتخاب کیا جاتا ہے اور ان کو ہی اقامی راگوں کا درجہ دیا جاتا ہے جن کی خصوصیات اور اصول و قواعد، سروں کی ترتیب و تنظیم ملکہ ان کے گلنے کے وقت اور موسم بھی یکساں ہی ہونا ضروری ہیں مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے جو اقامی راگ بنائے ہیں۔ ان میں ایک عجیب و غریب خوبی یہ رکھی ہے کہ ایسے دو مختلف راگوں کو جوڑا ہے کہ جن کے سروں کے ملان میں فرق، سروں کی ترتیب و تنظیم میں فرق، راگوں کی چال و چال میں راگوں کے انگوں میں فرق، راگوں کے سرو پوں میں فرق، راگوں کے سروں کے تیور کو مل میں فرق، راگوں کے اقاموں میں فرق، راگوں کی آدھ ہی آدھ ہی میں فرق، راگوں کے وادی سواد میں فرق، راگوں کے استخوانوں میں فرق، اور حد تو یہ ہے کہ یہاں تک فرق کہ دونوں راگوں کے موسموں اور دونوں راگوں کے دقتوں میں بھی فرق اور ایسے دو مختلف راگوں کے مرکبات میں ایک نئی خوبی یہ رکھی ہے کہ دونوں راگ اپنی اصلی صورت پر قائم رہتے ہیں اور دونوں راگوں کی صداقت اور ان کی انگ الگ جملہ خصوصیات میں کسی طرح کا ذرا برابر بھی فرق نہیں آتا۔ اور ایک نیا راگ ان دونوں کے مرکبات کی بدولت وجود میں آ جاتا ہے۔

مرکبات میں جدت :- حضرت امیر خسروؒ نے یہ جدت بہت کے اقام اور بہار کے اقام میں دکھائی ہے، بہت اور بہار دونوں سے ہی راگ ہیں۔ ان دونوں اقاموں میں جو آپ نے اپنی ملی فنی قابلیت کے ساتھ اپنی

اعلیٰ دماغی کا ثبوت دیا ہے۔ وہ خاص طور سے قابل غور ہے۔

۱۔ اول تو بن غیر موسیٰ راگوں کو ان موسیٰ راگوں سے ملایا ہے۔ وہ غیر موسیٰ ان موسیٰ راگوں سے مل کر ان موسوں میں بھی گائے جائے جاسکتے ہیں، دوسرے ان غیر موسیٰ راگوں کی وجہ سے یہ موسیٰ راگ بھی غیر موسوں میں گائے جائے جاسکتے ہیں۔ تیسری موسیٰ راگوں کے لئے وقت کی کچھ پابندی نہیں ہوتی وہ اپنے موسم میں ہر وقت گائے جاسکتے ہیں۔ اسی وجہ سے کسی وقت کا راگ بھی ہو وہ ان راگوں سے مل کر ہر وقت گایا جاسکتا ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے اس میں عجیب و غریب ہدیت و ذہانت سے کام لیا ہے۔ مگر ان راگوں کا گانا بجانا ذرا مشکل ہے۔ کیوں کہ جب تک گانے والے کے دل و دماغ میں اتنی صلاحیت رکھے رہتا کہ نہ دل اور قبضہ اور محنت و ریاضت سے سروں میں یہ صداقت نہ پیدا ہو سکے کہ جب چاہے ایک راگ سے دوسرے راگ میں چلا جائے اس وقت تک یہ راگ گائے نہیں جاسکتے۔

۲۔ ان راگوں کے گاؤں کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ اس کے خیال کی استحضار ایک راگ میں باندھی جاتی ہے اور انتراد دوسرے راگ میں۔ مگر گانے والے کے علمی عقلی فنی اور دماغی قابلیت کا اندازہ اس وقت لگایا جاسکتا ہے جب استحضار کہہ کر انترے پر جاتا ہے یا انتر کہہ کر استحضار پر آتا ہے کیونکہ اسی مقام پر دونوں راگ ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور اسی مقام سے دونوں راگ ایک دوسرے سے الگ بھی ہوتے ہیں اور اسی مشکلات ان راگوں کی بڑھت اور پھرت میں بھی ہے۔ کیونکہ اس میں بھی بڑی سوجھ بوجھ اور عقلمندی کی ضرورت ہے۔ کیونکہ جب ایک راگ کی بڑھت اور پھرت کر کے دوسرے راگ کے سروں میں آتا ہے تو یہ مقام بہت مشکل ہے۔ کیونکہ جب تک دل و دماغ میں اتنی صلاحیت اور گلے پر پورا کنٹرول نہ ہو اس مقام پر ضرور بے سُر اہو جائے گا۔ اور اسی مقام پر فنکار کی علمی عقلی اور فنی قابلیت کا اندازہ بھی لگایا جاتا ہے کہ یہاں فنکار نے دونوں راگوں کو جوڑنے کا جو فنکار لکھایا ہے وہ موزوں ہے یا غیر موزوں کیونکہ اس مقام پر جو فنکار لکھایا جائے اول تو وہ بڑھت یا پھرت کا ایسا ٹکڑا ہو جو دونوں راگوں کا انتر کہہ کر تاکہ دونوں راگوں کا انتر نہ کہ میں سے دونوں راگوں کی صداقت

میں (قزائے) دوسرے اتاموزوں اور خوبصورت ہو کہ برائے معلوم ہو۔ قیہ
اس ٹکڑے میں ایسی سہولیت بھی ہو کہ ایک راگ سے دوسرے راگ میں آسانی سے
آجاسکے۔

اس لئے بسنت کے اتاموں اور بہار کے اتاموں کا گانا بہت مشکل ہے مگر
جو اس کے گر کو سمجھ جائے اس کے لئے کوئی مشکل بھی نہیں ہے۔ بسنت کے اتام اور
بہار کے اتام جو آج کل مروج ہیں ان میں سے چند کے نام یہ ہیں۔

بسنت کے چند اتام

بسنت اتام	بسنت اتام	بسنت اتام	بسنت اتام
لال بسنت	ہڈول بسنت	باگسیری بسنت	مالوی بسنت
شدہ بسنت	مدہ بسنت	ہمیری بسنت	سگھری بسنت
سوما بسنت	بھروں بسنت	گوری بسنت	سورہی بسنت
پرچ بسنت	چون بسنت	سری بسنت	بھوگ بسنت
پوری یا بسنت	چیم بسنت	مگی بسنت	جے جے ونٹی بسنت
سارس بسنت	کرنائی بسنت	پادری بسنت	بہار بسنت

در اصل بسنت کے اور اتام بھی ہیں مگر ہم نے یہاں صرف چند مروجہ اتام
بطور نمونہ کے دیئے ہیں۔

بہار کے چند اتام

بہار اتام	بہار اتام	بہار اتام	بہار اتام
سوما بہار	لال بہار	گوند بہار	سندور بہار
سگھری بہار	سورہی بہار	چیم بہار	پوری بہار
پودی یا بہار	ہڈول بہار	چون بہار	بھروں بہار

اقام بیار	اقام بیار	اقام بیار	اقام بیار
سندھ بیار	بھروں بیار	دو بیار	یاگیری بیار
مدہ بیار	ملاول بیار	سورٹی بیار	غارا بیار
نوبہ بیار	کونگ بیار	آساوری بیار	لٹا بیار
کامود بیار	مگھ بیار	شاہانہ بیار	ملعت پیم بیار
سیر بیار	دس بیار	اڈانہ بیار	جے جے دتی بیار
مالکوس بیار	کافی بیار	ہیری بیار	بنت بیار

بنت اور بیار کے جو اقام حضرت امیر خسروؒ نے اختراع کئے ہیں۔ ان کی عملی خوبیوں کو تحریر سے بیان کرنا ممکن نہیں۔ ماہرین فن اور محقق گرتھ کاروں کا قول ہے کہ جب نایک گویاں سے علاؤ الدین خلجی کے دربار میں حضرت امیر خسروؒ سے مقابلہ ہوا تو آپ نے ہی بنت بیار کے اقسام گائے تھے۔ اور نایک گویاں پر فتح حاصل کی تھی۔

بنت اور بیار کے اقسام حضرت امیر خسروؒ کی خاص اختراعات میں سے ہیں اور آپ کی زیادہ تر چیزیں انہیں راگوں میں ہیں۔ بنت کے تو کچھ اقسام عربی سلتی میں بھی پائے جاتے ہیں اور بنت کے اقسام میں تو آپ نے چند راگوں کا اضافہ کیا ہے۔ مگر بیار کے تمام اقسام حضرت امیر خسروؒ کی ہی حدت طبع کے رہن بنت ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ کی اختراع سہ تار (ستار)

ہمارے محقق گرتھ کاروں کا اور ماہرین فن کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ سہ تار نامی ساز حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔ اس ساز کو علاؤ الدین خلجی ۱۲۹۹ء سے ۱۳۱۶ء عہد میں حضرت امیر خسروؒ نے ایجاد کیا ہے۔ کیونکہ اس ساز پر آپ نے پہلے تین تار قائم کئے تھے جس کی وجہ سے اس کا نام سہ تار (ستار) یا تین تار ہو گیا۔ اس پر مدہ تار پیتل کے اور ایک لمبے کا تار تھا۔ پیتل کے دونوں تار کھونج اور پیم میں اور لوہے کا

میں ملایا جاتا تھا اور اس پر چودہ پردے قائم تھے پھر حضرت امیر خسروؒ کے بعد دیگر ماہرین فن نے مختلف دور میں تلافوں اور پردوں کی تعداد بڑھاتی ہے یہ تعداد آہستہ آہستہ بڑھتے بڑھتے مثل بادشاہ محمد شاہ ^{سلاطین} کے وقت تک اس پر بجائے تین کے چھتاروں کا اضافہ ہو گیا۔ اور پھر محمد شاہ کے بعد ایک تار کا اور اضافہ ہوا اور اس کا نام ستار سے ستار ہو گیا ہے۔

بعض کا کہنا ہے کہ عربی غبی موسیقی میں ایک پرانا ساز ستار نام سے مشہور تھا۔ کتاب آغانی میں بھی ستار کا ذکر پایا جاتا ہے۔ لیکن ہے عرب اور غم میں کوئی تین تار کا ساز بھی وہاں ستار نام سے مشہور ہو کر یہ تو یقینی کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اس ساز کی یہ شکل اور اس کی بانج کا یہ طریقہ نہیں ہو گا۔ کیونکہ اس شکل کا اور اس طریقے سے بجنے والا کوئی عربی غبی ساز یا اس کا بجنے والا ہماری نظر سے نہیں گزرا۔

ماہر ماہرین فن کا یہ متفقہ فیعل ہے کہ تار کی موجودہ ساخت اور اس کا یہ موجودہ نقشہ اور اس کی یہ موجودہ صورت و شکل اور اس کی موجودہ بانج وغیرہ حضرت امیر خسروؒ کی جدتِ طرح کا مرہون ہے۔

حضرت امیر خسروؒ نے جو تار کی ساخت، بناوٹ، بانج، ستار کی ساخت :- اس کے اعضاء کی ترتیب، تنظیم اور شکل صورت کے نقشے میں اپنی مدادِ خدمت اور علمی فنی قابلیت کا ثبوت دیا ہے اس میں بھی عجیب و غریب خوبیوں کا اظہار کیا ہے۔ اول تو اتنا خوبصورت کہ وہ سراسر ساز نہیں ہے دوسرے اس میں جن علمی فنی خوبیوں کا اظہار ہوتا وہ عجیب و غریب ہوتی ہیں اور ان خوبیوں کے ساتھ اس ساز میں جو گانگی کی خصوصیات کا اظہار ہوتا ہے اور جن خوبیوں سے وہ اس ساز میں ادا ہوتی ہیں وہ اسی ساز کا حصہ ہے۔

ستار کا وہ حصہ جو سب سے نیچے ہوتا ہے۔ طونے کا ہوتا ہے اس لئے اس کو **طونہ** کہتے ہیں۔ طونہ اندر سے خالی ہوتا اور ہلکا ہوتا ہے جسکی وجہ آواز اس میں گونجتی ہے اور پھیلی ہے اور تار کی آواز کی جھنکار گونجنا رہ جاتی ہے جسکی وجہ اس میں دلکشی اور خوشنوائی پیدا ہو جاتی ہے۔ طونیا آدھا ہوتا ہے۔

دھکے کھاتا ہے جو طونب کے اوپر کھڑی کاہوتا ہے جس سے تار کا اوپر کھلے
گلو۔ جوڑا جاتا ہے۔ اور یہ بھی اندر سے طونب کے مطابق خالی ہوتا ہے تاکہ طونب
کی آواز اور پرنک ہیں کے اور آواز میں رکاوٹ پیدا نہ ہو۔

کھڑکی کی دھلمی ڈنڈی جو گلو سے اوپر نکل جاتی ہے اس کو ڈانڈ کہتے ہیں۔
ڈانڈ بھی اندر سے خالی ہوتی ہے اور اس پر اس کے مطابق کھڑکی کی ایک
لمبی تختی ہوتی ہے۔ گلو اور ڈانڈ کے بیچ میں بھی کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی تاکہ آواز طونب
سے بھلا اور گلو سے ڈانڈ تک ہیں کے اور گونج زیادہ پیدا کر سکے۔

طونب کے اوپر جو ڈھکن ہوتا ہے اس کو طبلی کہتے ہیں اور یہ ڈھکن بھی
طبلی ہے۔ بہت ہلکا اور طونب کی مقدار کا ہی ہوتا ہے۔ تاکہ تار کی گونج میں بھلا
پن نہ پیدا ہو سکے اور طونب کی آواز میں اور اس کی گونج میں فرق نہ آوے۔

ڈانڈ کے اوپر کے حصے میں سورن کر کے کھونٹیاں ہوتی ہیں جو بانج
کھونٹیاں کے تاروں کے لئے ہوتی ہیں ان کو گھانے سے تدارتے چڑھتے ہیں۔
ڈانڈ کی کھونٹیوں کے نیچے لمبی دانت یا لمبی کی ایک کھڑی پٹی ہوتی
تار گھن ہے جو بانج کے تار قائم کئے جاتے ہیں اور اس کے برابر ہی ایک دوسری
پٹی ہوتی ہے جس کے سوراخوں سے نکل کر تار کھونٹیوں تک جاتے ہیں۔ سوراخوں
سے مطلب یہ ہے کہ تار اپنی جگہ سے ہلے نہیں تاکہ آواز میں لرزش اور بے سزا
پن نہ پیدا ہو سکے۔

طونب کی طبلی کے اوپر بیچ میں ایک لمبی یا لمبی دانت کی چوکی ہوتی ہے
گھڑچ ہے۔ جس کو گھڑچ کہتے ہیں (بعض اس کو گھڑی بھی کہتے ہیں) تار کھونٹیوں
سے تار گھنوں پر سوکر گونج پر آکر ٹکتے ہیں۔ گھڑچ پر ٹکنے کی وجہ سے تاروں میں
خاص قسم کی گونج کے ساتھ جو جھنکار پیدا ہوتی ہے تو آواز میں عجیب و غریب قسم
کی دل کشی پیدا ہو جاتی ہے۔

گھڑچ کی کبیاں سطح کو جاری کہتے ہیں۔ کیونکہ گھڑچ کی سطح
جواری ہے۔ یعنی صاف اور سوار ہوتی ہے اسی قدر تار کی آواز صاف
مرلی اور گونج دار ہوتی ہے۔

دھڑکے اور پریل یا لوسے کی سلاخیاں ہوتی ہیں جن کو پرے میا پر دے۔ ساری کہتے ہیں۔ ان پردوں کا بیج کا حصہ سردوں سے ابھرا ہوا ہوتا ہے دونوں سرے نیچے کی طرف تانت سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان پردوں کا پیش یا لوسے کا ہونا اس لئے ضروری ہوتا ہے کہ ان پر تار لگنے سے تار کی آواز میں ایک خاص قسم کی دلکشی گونج پیدا ہو جاتی ہے۔ جو کڑی وغیرہ کے پردوں سے نہیں پیدا ہو سکتی اور انہیں پردوں کو آگے بچھے کھسکانے سے سر جڑھتے اترتے ہیں جسکی وجہ سے بجلنے میں سہولت پیدا ہو جاتی ہے اور سربے سرے نہیں لگتے۔

اس سب سے نیچے کے حصہ کو کہتے ہیں جو طوبے کے نیچے ہوتا ہے۔ جہاں لنگوٹ۔ سے تار شروع ہو کر کھونٹوں تک جاتے ہیں اور یہ طوبے سے جڑا ہوا کڑی کا ہوتا ہے۔ تاکہ تاروں کے کھنڈ کا بار طوبے پر نہ پڑ سکے۔

طرب میں ان تاروں کو کہتے ہیں۔ جو تاروں کی آواز میں گونج اور سردوں میں طربیں۔ آتش پیدا کرنے کے لئے ہوتی ہیں۔ جو پردوں کی سرے میں ملاتی جاتی ہیں۔ تاکہ جس پردے پر انگلی سے جو سر نکلے اس کی طرب اس کے ساتھ اس سر کی آتش دے۔ اور جب تار کی آواز اور طرب کی آتش کی جھنکار مل کر دہری آواز پیدا کرتی ہیں تو باج میں دو گنی روشنی اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ طرب میں پردوں کے نیچے ہوتی ہیں تاکہ کسی چیز سے انہیں نہیں اور صاف آتش دیں۔

گھڑچ کے بیچے جو چھوٹا سا دانہ یا موتی پر دیا جاتا ہے اس کو شک کہتے ہیں منک۔ جو تار کے بے سرے پن کو دور کرتا ہے۔ یہ شک نیچے لنگوٹ کی طرف کھسکایا جائے تو سر جڑھتے اور اگر گھڑچ کی طرف اور کھسکایا جائے تو تار اترتا ہے۔

لوسے یا پیش کے کمانی دار حلقہ کو دائیں ہاتھ کی کلمہ کی انگلی میں پہن مضراب۔ کہ جس سے تار جھڑھتے ہیں اس کو مضراب کہتے ہیں اور یہ لوسے یا پیش کے ہا تار کی بنی ہوئی ہوتی ہے۔ کیونکہ لوسے یا پیش کی مضراب سے تار جھڑھتے ہیں جو تار کی آواز میں گونج اور جھنکار پیدا ہوتی ہے کسی اور چمن سے الگ دلکش آواز نہیں نکلتی جیسی لوسے یا پیش کی آواز سے نکلتی ہے۔

ستار کی ساخت اور بناؤٹ کو دیکھ کر اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ حضرت

امیر خسروؒ نے اس ساز کی بناوٹ میں بڑی سوجھ بوجھ سے کام لیا ہے اور بڑی علمی فنی قابلیت کا ثبوت دیا ہے۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ ستار کو سہ تار اس وجہ سے کہا جاتا ہے کہ اس کی بانج میں صرف تین ہی تار استعمال ہوتے ہیں باقی تمام تار اور طر میں صرف سانس آئیں اور جھنکار کے لئے ہی ہوتی ہیں۔ ماہرین فن کے قول کے مطابق یہ کہنا غلط ثابت ہوتا ہے کہ تین تاروں کے علاوہ جو تار یا طر میں ہیں وہ بوب میں قائم کی گئی ہیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ستار کا یہ موجودہ نقشہ وہی ہے جو حضرت امیر خسروؒ نے قائم کیا ہے۔

سرسستی میں: بعض لوگ کہتے ہیں کہ حضرت امیر خسروؒ نے ستار سرستی میں کی نقل پر بنایا ہے مگر اس قول کی ہمارے محققین اور گرتھ کاروں نے تردید کر دی ہے مثلاً کیلاش چند دیوا چاریہ برہمستی صاحب لکھتے ہیں (یہ بات ہم پہلے بھی لکھ چکے ہیں)۔

آج جس ساز کو سرستی میں کہا جاتا ہے اس کا تعلق علم کی دیوی سرستی سے نہیں ہے۔

بڑی بدقسمت کی بات یہ ہے کہ آج بھی کچھ لوگ علم چھپانا کا رٹا اب سمجھتے ہیں اور حقیقت کا اظہار نہیں پسندتے۔ (رسالہ سنگیت، ذریعہ ۱۹۶۶ء)

قابلِ فہم برہمستی صاحب نے اس عام غلطی کی تردید کی ہے اور اس تاریخی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ جبکہ دنیا میں ہزاروں سال پتھر کا زمانہ رہا ہے اس زمانہ میں ہی لوہے پتیل کے تاروں کے ساز یا اوزاروں سے بنائے ہوئے کسی ساز کے ڈھانچے کا وجود تسلیم کرنا صرت حسن عقیدہ اور خوش فہمی کا باعث تو کہہ جاسکتا ہے۔ مگر اس کو عقل تسلیم نہیں کر سکتی۔

ستار کے تاروں کا ملان: حضرت امیر خسروؒ نے ستار کے بانج کے تاروں میں دو غیرہ کے جو ملنے کا طریقہ مقرر کیا ہے۔ اس میں کبھی بڑی علمی فنی قابلیت نہ اور سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے۔

بانج کا پہلا تار: یہ تار لمبے کا ہوتا ہے۔ اس کو پہلا تار یا بانج کا تار

کہا جاتا ہے اور بعض اس کو بول تار بھی کہتے ہیں۔ یہ تار مدہ استھان۔ یعنی مقورہ سر کی نیچے کی سپنگ کی مدہم میں ملایا جاتا ہے۔ اس لئے اس کو مدہم کا تار بھی کہتے ہیں۔

یہ دونوں تار جوڑی کے تار کہلاتے ہیں۔ یہ بانج کا دوسرا تیسرا تار :- دونوں تار مدہ استھان کی کھرج لینے پہلے سر میں ملاتے ہیں اور یہ دونوں تار برابر برابر جوتے ہیں اور ایک ہی سر میں یک ملانے جاتے ہیں۔ ان کو سر کی جوڑی کے تار بھی کہتے ہیں۔

یہ جو تھکا تار لوہے کا ہوتا ہے اور مندر استھان بانج کا چوتھا تار :- (مندرسپنگ) یعنی کھرج کی سپنگ کی پنجم میں ملایا جاتا ہے۔ اس کو پنجم کا تار بھی کہتے ہیں۔

یہ پانچواں تار میل کا ہوتا ہے اور یہ جوڑی کے بانج کا پانچواں تار :- تاروں سے تقریباً دو گنا موٹا ہوتا ہے۔ اور مندر سپنگ کی پنجم یعنی جوتھے پنجم کے تار سے نیچے کی پنجم میں ملایا جاتا ہے اور اسے رنج کا تار بھی کہتے ہیں۔

یہ چھٹا تار لوہے (سٹیل) کا ہوتا ہے اور یہ جوتھے تار چکاری کا تار :- سے تقریباً کچھ زیادہ موٹا ہوتا ہے۔ اس کو مدہ استھان رینج کی سپنگ کی کھرج (مقورہ سر) میں ملایا جاتا ہے اور اسے چکاری کا تار بھی کہتے ہیں۔

ادریہ ساتواں تار ان سے باریک اور پتلا دوسری چکاری کا تار :- ہوتا ہے اور تار استھان۔ یعنی تار سپنگ (ٹیپ کے سر) میں۔ اور بعض مدہ سپنگ کی پنجم میں ملاتے ہیں اور اسی بھی چکاری کا تار کہا جاتا ہے۔

سردوں کی آتش، سردوں کی جھنکار۔ اور سردوں کی آوازوں کے سانس طریق :- بڑھانے کے لئے جو اور تار لگائے جاتے ہیں جنکو طربس کہتے ہیں، وہ جو ماگ جھنکار پر بجا جاتا ہے اس راگ کے سردوں میں۔ یا جو ٹھٹھ پر دونوں مقام

کیا گیا ہے۔ ان سروں میں ملتی ہیں تاکہ سروں کے ساتھ آئیں دے سکیں۔
 باج کے تار تو سات ہوتے ہیں مگر یہ ساتوں تار صرف تین ہی سروں میں ملتی
 جلتے ہیں۔ کھڑج۔ پنجم اور مدھم کے سروں میں ملائے جاتے ہیں یعنی تار تو باج کے
 سات ہوتے مگر وہ تین ہی سروں میں ملائے جاتے ہیں۔ ماہرین فن کا یہ قول بھی
 ہے کہ اس وجہ سے بھی اس ساز کو سہ تار کہتے ہیں۔ مگر آج کل سہ تار ستار کے
 ہی نام سے مشہور ہے۔

ستار کا ٹھاٹھ

ستار کی اصطلاح میں پردوں کو سروں کے مقامات پر قائم کرنے کو
 ٹھاٹھ :- ٹھاٹھ کہتے ہیں اور یہ ستار کے پردے دو طریق پر ملائے جاتے ہیں
 جنکو چل ٹھاٹھ۔ اور اچل ٹھاٹھ کہتے ہیں۔
 چل ٹھاٹھ :- چل ٹھاٹھ ستار کے پردوں کے اس ملان کو کہتے ہیں جس کے پردے
 میں کے رگ کے سروں کی ضرورت کے لئے کھسکا کر تھور کو مل سروں
 میں کے رگ کے سروں میں مل جائے (چلنے والے ٹھاٹھ کے پردے) اور نیچے کر کے
 رگ کے سروں میں مل جائے کہتے ہیں۔ چل ٹھاٹھ میں صرف سولہ پردے ہوتے
 ہیں جنکو مندر استحقان یا مندر سبک کی تیور مدھم سے تار استحقان کی تیور گندھار
 تک اس طرح ملایا جاتا ہے۔

چل ٹھاٹھ کے پردوں کے سر

پردوں کے نمبر	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
سروں کے نام	پندرہ	چندر	پندرہ	چندر	پندرہ	چندر	پندرہ	چندر	پندرہ	چندر	پندرہ	چندر	پندرہ	چندر	پندرہ	چندر
سر	گاندھار	مندر	سنگ	نی	سار	گاندھار	مندر	سنگ	نی	سار	گاندھار	مندر	سنگ	نی	سار	گاندھار

چل ٹھاٹھ میں کومل رکھب۔ کومل گندھارا در کومل دھیت نہیں ملائی جاتی
مگر جس راگ میں ان تینوں سروں میں سے کوئی سا بھی سر نہ تاپے تو اس کے تیور سر
کے پردے کو کھسکا کر کومل کر لیا جاتا ہے۔ اس لئے اس کو چل ٹھاٹھ کہتے ہیں۔
اصل ٹھاٹھ کے معنی قائم ٹھاٹھ کے ہیں۔ یعنی اس ٹھاٹھ پر
اچل ٹھاٹھ ہے۔ ہر ایک راگ بچ سکتا ہے اور اس ٹھاٹھ کے پردوں کو
کھسکا کر اور نیچے اوپر کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اچل ٹھاٹھ کے سارے پردے
تین قسم کے ہوتے ہیں۔ انیس پردوں کا سار بائیں پردوں کے سار۔ چوبیس
پردوں کا سار۔

اچل ٹھاٹھ کے سار میں جس میں انیس پردے ہوتے
اچل ٹھاٹھ کا میل ہے۔ یہی وہ مذراستھان کی تیور مدہم سے بارہ سروں
میں ملے جاتے ہیں۔ مگر مدہم سینگ میں صرف رکھب دھیت تیور رکھتے ہیں گربانی
سب سر تیور کومل ملائے ہیں۔ لیکن جس ستار میں پورے بارہ سروں کے پردے
قائم کئے جاتے ہیں اس میں پردوں کی تعداد بائیس یا چوبیس رکھتے ہیں اور ان
پردوں کو بارہ سروں میں مذراستھان کی تیور مدہم سے تاراستھان کی کومل مدہم
تک قائم کرتے ہیں جس کا طریقہ یہ ہے۔ اچل ٹھاٹھ کے پردوں کے سر

پہلے کی تیور	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
نام کے	تیور مدہم	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور مدہم
سرگرم سر	با	پا	د	د	د	ن	نی	ر	را	گ	گا	م

پہلے کی تیور	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴
نام کے	تیور مدہم	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور دھیت	تیور مدہم
سرگرم سر	با	پا	د	د	د	ن	نی	ر	را	گ	گا	م

گز زیادہ تر ماہرین موسیقی ۱۹ پردوں کا ہی سار پند کرتے ہیں۔ کیونکہ انہیں پردوں کا ستارہ بن جانے میں بہت سہولت رہتی ہے۔ دراصل پردوں کی تعداد بچانے والے کی سہولت پر منحصر ہے۔

اس اصل ٹکڑے کے ملنے سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ ہر راگ اس ٹکڑے پر بچایا جاسکتا ہے اور کسی بھی راگ کے بچانے کے لئے ستارے کے پردوں کو تیسرے کوئل سروں کے لئے اور پانچویں نہیں کھکانا پڑتا اور تمام راگ انہیں پردوں پر بچ سکتے ہیں۔ ۱۹ پردوں کے ستارے میں۔ ۱۷ تیسرے (۱۲) پنجم (۳) کوئل دھیت۔ (۴) تیسرے دھیت (۵) کوئل نکھار (۶) تیسرے نکھار (۷) کوئل (۸) تیسرے رکھب (۹) کوئل گندھا (۱۰) تیسرے نکھار (۱۱) کوئل سرہم (۱۲) تیسرے سرہم (۱۳) پنجم (۱۴) تیسرے دھیت (۱۵) کوئل نکھار (۱۶) تیسرے نکھار (۱۷) ٹیب سر (۱۸) تیسرے رکھب (۱۹) تیسرے گندھا ملاتے ہیں۔

ستار کی بانج کے بول

ستار کے تار کو مضرب سے چھیڑنے پر جو آواز نکلتی ہے اس کو ستار کی اسد میں بول کہتے ہیں۔ ان بولوں کے مقرر کرنے میں بھی حضرت امیر خسروؒ نے عجیب و غریب علمی فنی قابلیت اور سوجھ بوجھ سے کام لیا ہے۔ ستار کے صرف دو بول ہی ہوتے ہیں۔ ”دا“ ”را“ مگر ان دو بولوں کی لوٹ پلوٹ اور کاٹ بھاٹ سے سینکڑوں قسم کے انگ اور مختلف قسم کی نئے کے انداز پیدا ہوتے ہیں۔ بانج کے تار پر سے مضرب کی انگلی سے جب تار چھیڑ کر اگر کش پر مارا جائے۔ اپنی طرف لاتے ہیں اور چھیڑے جو آواز پیدا ہوتی ہے اسے ”دا“ کا بول کہتے ہیں اور دا کے بول کو ستار کی اصطلاح میں اگر کش پر مارا کہتے ہیں۔

جب بانج کے تار پر مضرب لگانے کے لئے مضرب کی اپ کر کش پر مارا جائے۔ انگلی کو اپنی طرف سے باہر کی طرف سر لگا کر لے جاتے ہیں اور اس چھیڑے جو آواز نکلتی ہے اسے ”را“ کا بول کہتے ہیں اور

راکے بولی کو ستار کی اصطلاح میں اس طریقہ کو اپ کرش پرہار کہتے ہیں۔ اور ان دونوں بولوں کے مرکبات سے سینکڑوں بول بنتے ہیں۔

جب ان دو بولوں دا اور را کو مہراب سے
 ڈا اور را کے مرکبات :- ملبی ملبی ادا کیا جاتا ہے تو اس سے
 سینکڑوں قسم کے بول اور مختلف اقساموں کی لے کے نئے انداز پیدا
 ہو جاتے ہیں مثلاً در درارا۔ در در درارا۔ در در در درارا۔ در در در در درارا۔
 در در در در در درارا۔ در در در در در درارا۔ در در در در در درارا۔ در در در در در درارا۔
 دادا دادا در در در در در در در در۔ وغیرہ وغیرہ اسی قسم کے ان دو بولوں
 سے بول بنتے ہیں اور ان دو بولوں سے ستار کی بانج میں صرف بولوں کا
 ایک خوشنما بانج ہی نہیں کھلتا بلکہ اس میں گائیکی اور لے کے مختلف انگ
 پیدا ہو جاتے ہیں۔

ستار کی بانج کے انگ

ستار کے ان دونوں بولوں ڈا اور را سے بولوں کا گلدستہ تو بنتا ہی
 ہے مگر ان بولوں کی لوٹ پلوٹ سے جو سروں سے مختلف انگ ظاہر ہوتے ہیں
 وہ عجیب و غریب اور نئی خوبیوں سے مرصع ہوتے ہیں جنہیں سے چند یہ ہیں۔
 جب کسی راگ کے سروں میں ستار کے دونوں بولوں سے
 جوڑا لاپ :- بلیمپت لے کے وزن میں بڑھت کرتے ہیں اور اس راگ
 کی شکل دکھاتے ہیں تو اس انگ کو ستار کی اصطلاح میں جوڑیا جوڑا لاپ
 کہتے ہیں اور اس انگ کو شروع میں بجایا جاتا ہے۔ اس سے معقد راگ کا
 سروپ ظاہر کرتا اور راگ کا بلیمپت کا انگ سوت۔ منیڈ۔ لچاؤ۔ گھلاؤ
 وغیرہ کے مختلف انگوں کا اظہار کیا جاتا ہے۔
 سوت منیڈ :- یہ ایک لفظ عام طور سے بولا جاتا ہے۔ مگر ستار کی بانج

میں سوت کا طریقہ الگ اور مینڈ کا طریقہ الگ مانا جاتا ہے۔
جب ایک پردے پر انگلی رکھ کر اوردیاں سے تار کو انگلی
سوت کے سر سے بچھین کر اوپر کے سروں میں لے جا کر آہستہ آہستہ جھوٹتے
ہوئے جب اس طرح اصلی سر بر آتے ہیں کہ بیچ کے تمام سر کھینچاؤ کے ساتھ
بولتے آئیں اسے سوت کہتے ہیں مثلاً "ما" "ما"۔

مینڈ کے سر۔ جب ایک پردے پر انگلی رکھ کر اوردیاں سے انگلی سے تار
مینڈ کے سر کو اس طرح کھینچ کر اوپر کے سروں میں لے جاتے ہیں کہ بیچ
کے سر بھی بولتے جائیں اور تار کا کھینچاؤ بھی قائم رہے اور کھینچاؤ میں یہ خوبی بھی
ہو کہ بیچ کے سر بھی بے سُر نہ ہوں تو اس انداز کو تار کی اصطلاح میں
مینڈ کہتے ہیں۔ مگر تار میں سوت مینڈ کا انگ پیدا کرنا بہت مشکل ہے اور
اس کے لئے بڑی محنت و ریاض کی ضرورت ہے۔

لچاؤ گھلاؤ۔ جو سروں اور لچک کے ساتھ لگائے جاتے ہیں لچاؤ گھلاؤ
کا انگ کہتے ہیں۔ تار میں یہ انگ اس طرح پیدا کیا جاتا
ہے کہ ہر سر کے پردے پر تار کو انگلی سے اس طرح لچکایا جاتا ہے کہ سر کی
صداقت میں بھی فرق نہ آئے اور لچک بھی پیدا ہو جائے۔

انگ۔ تار میں بلبیت کے انگ انگ ہیں اور درست کے انگ انگ ہیں
انگ ۱۔ (۱) جوڑ (۲) لاپ (۳) سوت (۴) مینڈ (۵) لچاؤ (۶) گھلاؤ
(۷) لچک (۸) اندولت سرو وغیرہ۔ بلبیت کے انگ ہیں۔ مدہ کے انگ ہیں
(۱) گنگ (۲) لک (۳) گدا (۴) دھاکہ وغیرہ اور درست کے انگ ہیں
(۱) ایک (۲) سمٹ (۳) گرہ کھینچی (۴) اٹان (۵) بیچ بل (۶) بھندہ
(۷) بچھینچ (۸) اینچ وغیرہ ان کے علاوہ تار میں تانوں کے کچھ مخصوص
انگ پیدا کئے جاتے ہیں۔ مثلاً

ستار میں ایک طریقہ دوسروں کو آپس میں رٹانے یا
زمرزمرہ کی تان ۱۔ ایک سر کے ساتھ دوسرے سر کو ملا کر لگانے کا ہے
یعنی جب دوسروں کو جلدی جلدی ایک ساتھ بجاتے ہیں تو اس کا طریقہ یہ ہے۔

کہ ایک سرے کے پردہ پر انگلی رکھ کر اس کے برابر کے پردے پر دوسری انگلی سے اتنے جلدی ضرب لگا کر انگلی کو الگ کرتے جاتے ہیں کہ تان کے وزن میں اور بے میں فرق نہیں آتا اور دوسرے سر بولتے جاتے ہیں۔ دراصل یہ الگ سارنگی کا ہے۔ مگر ستار میں بھی بڑی خوبی سے ادا ہوتا ہے۔ اور اس کو ستار کی اصطلاح میں زمرہ کہتے ہیں۔

کرنتن مدہ سینک سے مذکر کی سینک میں جاتے وقت یا تار سینک کرنتن تان :- سے مدہ سینک میں آتے وقت کیا جاتا ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ جب اوپر کے سروں سے نیچے کے سروں کی طرف آتے وقت بائیں ہاتھ کی انگلی سے تار کو جھپٹنے کے ساتھ دبا کر چھوڑتے جاتے ہیں۔ اس طرح ایک ساتھ دو تین تین سر ساتھ ساتھ بولتے جاتے ہیں اور ظاہر سمجھتے جاتے ہیں۔ لیکن ایک سر کا تعلق دوسرے سر سے قائم رہتا ہے اسی وجہ سے اس طریقہ کو کرنتن کہتے ہیں۔ مگر کرنتن اتنی جلدی اور اس صفائی کے ساتھ کیا جاتا ہے کہ تان کا وزن سروں کا سلسلہ قائم رہے اور الگ کے سروں کی صداقت میں بھی کسی طرح بھی فرق نہ آئے۔

یہ ستار کا مخصوص انگ ہے جس کی ادائیگی کا طریقہ یہ ہے
سر چھوٹ تان :- کہ بائیں ہاتھ کی انگلیاں ستار کے پردوں پر دوڑ کر تان پیدا کرتی ہیں اور بائیں ہاتھ سے معز اب بانج کے تار کے ساتھ چکاریوں پر بھی پڑتی ہے جس کی وجہ سے سر بھی قائم رہتا ہے اور تان بھی پیدا ہوتی ہے۔

جب درت لے میں بانج کے تار کے سروں کے ساتھ جب
جھالا یا جھارا :- معز اب سے چکاروں کا استعمال میں بھی لے کے حلقہ میں کیا جاتا ہے اور اس میں ستار کے دوؤں بولوں کا درت لے میں اکیرا مددوہرا تیرہ۔ اور اس سیدھا استعمال کیا جاتا ہے۔ تو اس کو جھارا کہتے ہیں۔

جب جھارے میں لے کی کاٹ چھانٹ سروں کے الٹاٹ
لڑگتھاؤ انگ :- سے مختلف وزنون اور مختلف سروں کے چکروں سے کرتے ہیں اور اس لے اور سروں کی کاٹ چھانٹ سے جو انگ پیدا ہوتا ہے اور اس کے ساتھ چکاریوں کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ اس لے اسے الٹا سیدھا

جبار اسی کہتے ہیں اور لڑکھاؤ کا انگ بھی کہتے ہیں۔
 جب ستار میں کسی راگ میں اس راگ کے سروں کی مناسبت
گت بانج :- لے میں بندش باندھ کر طبیب کے ساتھ لے اور سروں کی بندش
 کے ساتھ بجائے ہیں تو اس کو گت کہتے ہیں۔ خیال کی طرح گت بھی دو قسم کی
 ہوتی ہے۔ بلہٹ لے کی گت۔ درت لے کی گت۔

بلہٹ گت :- بلہٹ گت اس گت کو کہتے ہیں جس کی بندش بلہٹ یعنی رکی
 ہوئی اور بھڑی ہوئی لے کے وزن میں ہو۔ اس گت میں بلہٹ
 لے اور بلہٹ سروں کے انگ ظاہر کئے جاتے ہیں اور یہ بلہٹ انگ کی گت
 طبیب گائیکی کے ان تمام مایہ ناز انگوں سے جو بلہٹ خیالوں میں طرہ امتیاز
 مانے جاتے ہیں۔ مثلاً سوت میٹ کا انگ۔ لجاؤ ٹھلاؤ کا انگ۔ لک لک لک
 کا انگ۔ ایچ بھیج کا انگ اور بلہٹ لے کے مختلف درجات اور ان کے مقامات
 اور اس لے کی ماثرہ پرستار وغیرہ یعنی بلہٹ سروں میں جو جو انگ پیدا ہوتے
 ہیں اور بلہٹ لے میں جو جو مقامات اور درجات ہوتے ہیں اس بلہٹ گت میں
 ان سب خصوصیات کا اظہار ہوتا ہے۔ اور یہ ان سب چیزوں کی مرصع ہوتی ہے
 کہ کل یہ بلہٹ گت سمیت خانی گت کے نام سے مشہور ہے۔ کیونکہ سمیت
 خاں نامی فنکار نے اس انگ کو اپنا کر بہت سی گتیں بنائی ہیں۔

درت گت :- درت کے کی گت اس گت کو کہتے ہیں جو کسی راگ کے
 سروں کی مناسبت سے درت یعنی تیز رفتار یا جلدی
 جلدی چلنے والی لے کے وزن میں بندھی ہوئی ہو اور طبیب کے ساتھ بجائی جائے
 یہ گت درت لے کے انگوں درت لے کی مختلف چالوں درت لے کے حلقوں
 کی کاٹ چھانٹ اور درت خیالوں کی طرح جو طرہ امتیاز گائیکی کے انگ ان
 خیالوں میں ہوتے ہیں۔ مثلاً بول بانٹ کا انگ۔ لے کاری کا انگ۔ سروں
 میں ایک سمیت۔ پیچ پل۔ اور لے اور سروں کی کاٹ چھانٹ وغیرہ الخ
 وہ تمام چیزیاں جو درت خیالوں میں پائی جاتی ہیں یہ درت گت ان تمام
 خصوصیات سے مرصع ہوتی ہے۔ آجکل اس درت گت کو درنا خانی گت

کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ کیونکہ ایک رضا خان نامی مشہور فنکار نے اس انگ کو اپنا نمبر اور حضرت امیر خسروؒ کی اس انگ کی گنتوں پر اپنی بہت سی گنتیں بنا کر رائج کی تھیں۔
حقیقت تو یہ ہے کہ ستار کی خوبیوں اور اس کی خصوصیات کے بیان کے لئے ایک انگ کتاب کی ضرورت ہے۔ ہم نے یہاں صرف مختصر نمونے کے طور پر ستار کی چند خوبیوں کا اظہار کر دیا ہے جس سے ستار کی خوبیوں کا اندازہ لگایا جاسکے۔ اگر انصاف کی نظر سے، ستار کی ساخت، ستار کی بناوٹ، ستار کی باج اور ستارہ کی جملہ خصوصیات کو ذرا اعلیٰ فنی عین نظر سے دیکھا جائے تو ہر انصاف پسند اور حق شناس انسان یہ کہنے پر مجبور ہو گا کہ حضرت امیر خسروؒ نے ستارہ بیا سازہ ایجاد کر کے صرف موسیقی میں ایک بہترین ساز کا اضافہ ہی نہیں کر دیا ہے۔ بلکہ دنیا کے موسیقی کا دامن انزل جو اہرات سے بھر دیا ہے۔

حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد طبلہ

طبلہ کی ایجاد کے متعلق محققین و مصنفین۔ ماہرین اور گرنتھ کاروں کی ثقافت فیصلہ ہے کہ طبلہ حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔ گرنتھ کاروں کا قول ہے کہ طبلہ کی ایجاد کے متعلق زیادہ تر دو دان (ماہرین موسیقی) خیال ہے کہ علاؤ الدین خلجی کے عہد میں امیر خسروؒ نامی ماہر موسیقی نے کچھ اوج کو بیچ میں سے کاٹ کر طبلہ ایجاد کیا۔ کہا جاتا ہے کہ طبل نامی فارسی لفظ سے بنا ہے طبل کا مطلب ہے نقارہ۔ (رسٹگیت وشارد)

اس کے متعلق تو ہم یقین کے ساتھ کہہ نہیں سکتے کہ کچھ اوج کاٹ کر طبلہ بنا ہے یا طبلہ جوڑ کر کچھ اوج بنی ہے۔ کیونکہ کچھ اوج کی تاریخی حقیقت ہمیں ابھی تک نہیں کہہ معلوم نہیں ہو سکی کہ یہ کس نے ایجاد کی اور کس دور میں بنی۔ البتہ طبل کے متعلق تو ہم کو اتنا معلوم ہے کہ یہ بہت قدیم باج ہے جو طربال قابل کے بیٹے نے اپنے نام پر ایجاد کیا تھا۔ اور آج تک طبل جنگ کے نام سے مشہور ہے لیکن اگر حقیقت میں نظر سے دیکھا جائے تو طبلہ کی ساخت۔ اس کی باج اور اسکے نمونے

طریقہ دیگر ہر ایک چیز ان سب سے جداگانہ اور الگ ہے اور اگر طبیلہ کی ساخت
بانجہ اور اس کے بجانے کے طریق کو علمی فی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اس میں
ایسی خوبیاں اور خصوصیات نظر آتی ہیں جوے اذتال کے کسی دوسرے ساز میں
نظر نہیں آتیں۔

طبیلہ کے دو حصے ہوتے ہیں جن میں سے ایک کو داہنا
طبیلہ کی ساخت اور دوسرے کو بایاں کہتے ہیں۔ کیونکہ داہنا دائیں ہاتھ
سے اور بایاں بائیں ہاتھ سے بکایا جاتا ہے۔ داہنا طبیلہ کاٹ کا اور بایاں
لکڑی۔ مٹی یا کسی دھات کا ہوتا ہے۔

طبیلہ کے دائیں اور بائیں کے مز پر جو چیز امداد حاصل ہوتا
طبیلہ کی پڑی :- ہے اس کو پڑی کہتے ہیں۔ پڑی کی بناوٹ میں چند خصوصیات
بھی خاص طور سے قابل غور ہوتی ہیں مثلاً پڑی کی گوٹ۔ چانٹی۔ بدھی۔ دوال
میان۔ مگر۔ اڈور سیاہی وغیرہ بھی عجیب و غریب خوبیوں کا اظہار کرتے ہیں۔
پڑی کے چاروں کناروں کی طرف جو چمڑے کی گوٹ لگی ہوئی
چانٹی :- ہوتی ہے۔ اسی کو چانٹی کہتے ہیں اور بعض گوٹ بھی کہتے ہیں۔

پڑی کے چاروں طرف گوٹ کے کناروں پر جو چمڑے کا بنا ہوا فینہ
گجرا :- لگا ہوا ہوتا ہے۔ اسی کو مگر کہتے ہیں۔

دائیں طبیلہ کے بیچ میں اور بائیں کی پڑی کے بیچ سے کچھ آگے سیاہی کی
سیاہی :- ایک ٹمکی لگائی جاتی ہے اس کو سیاہی کہتے ہیں۔

چانٹی اور سیاہی کے بیچ کا جو حصہ ہوتا ہے وہ لو کہلاتا
لویا میدان :- ہے اسی کو بعض میدان بھی کہتے ہیں۔

دائیں بائیں کی پڑی کو چمڑے کے فینہ کی ڈوری سے
دوال یا بدھی :- کہا جاتا ہے اسے دوال کہتے ہیں اور بعض اسے بدھی کہتے ہیں۔

دائیں طبیلہ کی دوالوں میں طبیلہ کے چمڑے کے اترانے کے
گٹے یا اڈو :- لے جو کڑی کے کٹے ہوئے ٹکڑے ہوتے ہیں ان کو اڈو
کہتے ہیں اور بعض انہیں گٹے کہتے ہیں۔ اڈو نیچے کھسکانے یا ٹھونکنے سے سرچھتا

اور نیچے سے اوپر کھکانے سے طبلہ کا سُر اترتا ہے۔ اڈو زیادہ سُر اتارنے
چاہنے کے لئے استعال کئے جاتے ہیں اگر معمولی فرق ہو تو پڑی کے گجرے پر
ہی ہلکی سی ضرب اور مارنے سے چڑھ جاتا ہے اور گجرے کے نیچے سے اوپر کی
طرف ضرب مارنے سے طبلہ اتر جاتا ہے۔

طبلے کی بناوٹ میں حضرت امیر خسروؒ نے بڑی علمی فنی قابلیت اور اعلیٰ
دماغی کا ثبوت دیا ہے۔ اول تو طبلہ کے دو حصہ ہونے کی وجہ سے مردنگ
کچھا وچ اور ڈھولک وغیرہ کا وہ عیب جو ان کے ایک پول ہونے کی وجہ
سے ان میں پیدا ہوتا ہے کہ ان میں گونج زیادہ پیدا ہو جاتی ہے اور آواز
بدھی۔ بھیانک اور بے سری معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ جب ان کے ایک طرف
تھاپ ماری جاتی ہے تو دوسری طرف کی پڑی میں اس کی گونج پیدا ہوتی ہے
چونکہ مردنگ۔ کچھا وچ اور ڈھولک وغیرہ کے دائیں ہاتھ کی پڑی دوسری
تلی ہوئی ہوتی ہے۔ مگر بائیں ہاتھ کی پڑی ڈھیلی اور بے سری ہوتی ہے اس
لئے ان دونوں کی آواز کی مل کر جو گونج پیدا ہوتی ہے وہ بھیانک اور بے
سری معلوم ہوتی ہے۔ مگر طبلہ کے دو حصہ ہونے کی وجہ سے یہ عیب دور ہو جاتا ہے
دوسرے کچھا وچ اور مردنگ اور ڈھولک میں دونوں ہاتھوں کی
تھاپوں سے کام لیا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی آواز میں زیادہ شور
اور گھور ہوتا ہے۔ اور طبلے میں صرف انگلیوں سے کام لیا جاتا ہے۔ جس کی
وجہ سے طبلے کی آواز سبک اور خوشنما ہو جاتی ہے اور بول بھی سترے صاف
اور شفاف سنا دیے ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ نے طبلے کے بانج کے بول مقرر
طبلے کی بانج کے بول :- کرنے میں بھی ایک عجیب و غریب جدت کا
اظہار فرمایا ہے۔ آپ نے طبلے کی بانج کے دس بول مقرر کئے ہیں اودان کو
تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ (۱) داہنے ہاتھ کے بول (۲) بائیں ہاتھ کے
بول (۳) دونوں ہاتھوں کے مشترکہ بول۔

طبلہ بانج کے دس بول :- (۱) دھا (۲) دھن (۳) تٹ (۴) تن

(۵) تک (۶) دھی (۷) تار (۸) تک (۹) کن (۱۰) کت۔ ان دسوں بولوں کو ایک دوسرے سے ملانے پر بہت سے بول بن جاتے ہیں جن کو دلہنے ہاتھ۔ بائیں ہاتھ۔ اور مشترکہ دونوں ہاتھوں کے بولوں پر تقسیم کیا جاتا ہے مگر وہ سب بول انہیں دس بولوں سے مرکب ہوتے ہیں۔ مثلاً

(۱) تار (۲) تا (۳) ٹٹ (۴) کٹ
 دائیں طبلہ پر بچنے والے بول :- (۵) دن (۶) تن وغیرہ بول ہوتے ہیں جو بائیں ہاتھ کے طبلے پر بجائے جاتے ہیں۔

(۱) دھن (۲) گے (۳) ک (۴) کت
 بائیں پر بچنے والے بول :- (۵) کن (۶) دھن (۷) گھن وغیرہ بول ہوتے ہیں جو بائیں ہاتھ سے بجائے جاتے ہیں۔

(۱) دھن (۲) دھن (۳) دھنا
 دونوں ہاتھوں سے بچنے والے بول :- (۴) دھنا (۵) دنگ
 (۶) گدھی (۷) کر دنگ (۸) کٹ تک (۹) ترک (۱۰) کرٹان (۱۱) تان (۱۲) ترکٹ
 وغیرہ دونوں ہاتھوں سے مشترکہ طور پر بجائے جاتے ہیں۔

ان متذکرہ بالا بولوں کے علاوہ اور بھی بہت سے بول ہیں مگر یہ سب بول انہیں دس اصولی بولوں سے مرکب کر کے بنائے گئے ہیں۔
 طبلے کے سب بول تین حصوں میں تقسیم کئے جاتے ہیں جن کو (۱) کھلے بول (۲) بند بول (۳) اور تھاپ بول کہا جاتا ہے۔

کھلے بول وہ کہلاتے ہیں جو داہنے ہاتھ کے طبلے پر بجائے جاتے ہیں۔ جن سے صاف اور سریلی آواز بن نکلتی ہے اور ان کی آواز بھی کھلی ہوتی ہے۔

بند بول وہ کہلاتے ہیں جو بائیں ہاتھ کے طبلے پر بجائے جاتے ہیں اور بائیں کے بند بول :- جن کے بجانے سے آواز صاف اور سریلی نہیں نکلتی بلکہ ہلکی اور دبی ہوئی نکلتی ہے۔ اس وجہ سے انہیں بند بول کہتے ہیں۔
 تھاپ سے بچنے والے بول :- وہ بول کہلاتے ہیں جو طبلہ کی سیاہی دا

آدمے حصے پر سب انگلیاں ملا کر پورے ہاتھ کا پنجہ تھاپ کی صورت میں مارا جاتا ہے اور ہتھیلی کا حصہ سیاہی کے کنارے پر آجاتا ہے اس صورت سے جو بول بچتے ہیں ان کو ہی تھاپ بول اور بعض تھپیا بول کہتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ طبلے کی ساخت - بناوٹ - باج - بولوں کی ادائیگی اور انگلیوں وغیرہ کے طریقے اور ان کی تشریحات وغیرہ کے بیان کے لئے ایک الگ ضخیم کتاب کی ضرورت ہے اس لئے ہم طوالت کے خوف سے طبلے کے حال پر اس سے زیادہ کھانا مناسب نہیں سمجھتے۔ سہانا مقدم صرف یہ بیان کرنا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے طبلہ کی ایجاد میں بھی اپنی جذا داد ذہانت اور قابلیت علمی فنی واقفیت اور عجیب و غریب حدت کا ثبوت دیا ہے۔

اور حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے طبلہ ایجاد کر کے دنیائے موسیقی اور خاص طور سے ہندوستانی موسیقی پر وہ احسان کیا ہے جسکو قیامت تک فراموشی نہیں کیا جاسکتا۔

حضرت امیر خسروؒ کی تالیں

حضرت امیر خسروؒ نے صرف طبلہ کی ایجاد ہی نہیں کی بلکہ طبلہ پر بچے والے تال - ان کے ٹپکے اور ان کے اصول و قواعد بھی بنائے اور انکو روان بھی دیا۔ ہمارے ماہرین فن اور محقق گرنتھ کاروں کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ مروجہ گانوں کی تالیں، تالوں کے اصول و قواعد اور ان تالوں کے مروجہ ٹپکے جو طبلہ پر بجائے جاتے ہیں، تمام حضرات امیر خسروؒ کی ہی ایجاد اور ان کی ہی حدت طبع کے مرہون منت ہیں۔

ماہرین فن اور گرنتھ کاروں کے اقوال کی صداقت اس حقیقت کے اظہار سے ہوتی ہے کہ طبلہ - طبلے کے اصول و قواعد - طبلے کے بول - طبلے پر بچنے والے تال - طبلے پر بچنے والے ٹپکے وغیرہ جو آج کل موسیقی ہند میں مروج ہیں - ان میں سے کسی بھی چیز کا کوئی ثبوت حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر کی کسی

کتاب سے نہیں ملتا۔ اس لئے ماہرین فن اور محقق گرنٹھ کاروں کا یہ قول حق بجانب ہے کہ یہ تمام چیزیں حضرت امیر خسروؒ کی اختراعات ہیں اور انکی ہی جدت طبع کی مرہون منت ہیں۔

ماہرین فن اور محقق گرنٹھ کاروں کے اس قول کو عقل سلیم بھی تسلیم کرتی ہے کہ جبکہ حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر کے زمانہ میں یہ مروجہ کلاسیکل گانے مثلاً خیال۔ دھرپد۔ سادہ۔ ترانہ۔ تروٹ۔ چترنگ۔ ٹپتہ۔ بھڑی۔ دادر اور غیرہ کا رواج ہی نہیں تھا۔ جن کے ساتھ یہ مروجہ تالی بجائے جاتے ہیں۔ اس لئے ان مروجہ تالوں کا وجود ہندوستان میں حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر نام صرف خوش فہمی ہی کہی جاسکتی ہے۔

حضرت امیر خسروؒ کی تالوں کو سمجھنے کے لئے تالوں کی چند اصطلاحی الفاظوں کا جاننا اور ان کا مطلب سمجھنا ضروری ہے۔ مثلاً تال کے ماترے (۱) تال کی ضربیں (۲) ضربوں کے مقام (۳) خالی (۴) خالی کا مقام (۵) تال کی لے (۶) لے کے درجات (۷) بلیمپت تال کی لے (۸) مدہ تال کی لے (۹) درت تال کی لے (۱۰) سم کا مقام (۱۱) اور تال کے ٹپتے کے بول وغیرہ۔

تال کے چند اصطلاحات اور ان کی تشریح

ماترے یعنی گنتی کی مغیرہ تعداد کے حصے کو تال کہتے ہیں تال کا حلقہ :- کیونکہ ہر ایک تال میں ماترے کی تعداد مقرر ہوتی ہے مثلاً ایک تال کے بارہ ماترے ہیں تو جب ایک سے بارہ تک گن کر پھر ایک کہیں تو یہ تال کا پور حلقہ کھلتا ہے۔

تال گانے کی چیز کے ناپنے کا آلہ ہوتا ہے۔ اس سے ہی گانے تال :- کے وقفے کو ناپا جاتا ہے کیونکہ تال کے ماترے کے شمار پر ہی گانوں کے وزن قائم کئے جاتے ہیں۔ اس پر ہی گانوں کے کھرے کھوٹے یعنی اس پر ہی گانوں کے لے میں مہ ناپائے سے آگے سونے کا اندازہ لگایا

لگایا جاتا ہے اگر گانا مال کے ماترود کے مطابق ہے تو صحیح اور اگر کم و بیش ہے تو غلط۔

مال میں گنتی کی رفتار کے عدد کو ماترہ کہتے ہیں مثلاً ۱-۲-۳-۴۔
ماترہ ۱- اس ایک ایک عدد کو ایک ایک ماترہ کہتے ہیں یعنی یہ چار عدد چار
ماترے ہیں۔ یا یوں سمجھئے کہ نصف کی ایک ایک حرکت۔ یا گھنٹے کی رفتار کی
ایک ایک کھٹ کھٹ ایک ایک ماترہ ہے۔ ان ماترود کی مختلف تعدادوں
پر ہی مختلف مال مقرر کئے گئے ہیں۔

مال کے ماترود کی رفتار کو لے کہتے ہیں۔ یعنی لے اس رفتار کو کہتے ہیں
لے ۱- جو وزن کے ساتھ کیاں چلے۔ مثلاً نصف کی رفتار یا گھنٹے کی کھٹ کھٹ
کی رفتار جو کیاں چلتی ہے اس کو لے کہتے ہیں اور لے کی رفتار تین قسم کی مانی
جاتی ہے (۱) بلیمت لے (۲) مدہ لے (۳) درت لے۔

بلیمت لے اس دھیمی بہت اور رکی ہوئی رفتار کے وزن کو
بلیمت لے کہتے ہیں جو بہت کم آہستہ آہستہ حال میں چلے۔ مثلاً گھنٹے کی
رفتار کی ایک ایک کھٹ کھٹ پر ایک ایک قدم اٹھایا جائے یا ایک دو
تین چار وغیرہ گنا جائے تو یہ تو برابر کی رفتار یا گنتی کہلائے گی اور اگر گھنٹے
کی آٹھ آٹھ کھٹ پر ایک ایک قدم اٹھایا جائے یا گنتی کا ایک ایک عدد
گنا جائے تو یہ کتنی آہستہ۔ رکی ہوئی اور دھیمی حال کہلائے گی اسی کی ہوئی
رفتار کی حال کو مال کی اصطلاح میں بلیمت لے کہتے ہیں۔

مدہ لے کی رفتار:- بہت دھیمی یا آہستہ ہو اور نہ بہت تیز ہو۔ مثلاً
بلیمت لے کی رفتار میں گھنٹے کی آٹھ آٹھ کھٹ کے بعد ایک ایک قدم یا ایک
ایک گنتی کا عدد گنا۔ اب اگر گھنٹے کے دو دو کھٹوں کے بعد ایک ایک قدم
یا گنتی کا ایک ایک عدد گنا جائے تو یہ رفتار نہ بہت آہستہ یا رکی ہوئی ہو
جائے گی نہ بہت تیز۔ اسی بیچ کی رفتار کو مال کی اصطلاح میں مدہ لے
یا بیچ کی رفتار کی لے کہتے ہیں۔

پکانے کے ہاتھ کو ہاتھ میں بند کر لیتے ہیں اور تالی نہیں بجاتے۔ اس ماترے کی جگہ کو خالی کا مقام کہتے ہیں اور اسی وجہ سے ضرب کی جگہ کو بھری کا مقام اور خالی کی جگہ کو خالی کا مقام کہتے ہیں۔

آوردی کا مطلب پھیرنا۔ چکر لگانا۔ اور دہرانا ہے۔ اسلئے آوردی ۱۔ تال کے حلقہ کو پورا کرنے کو آوردی کہتے ہیں۔ یعنی تال کے ماتروں کو ایک سے شروع کر کے اس کے پورے ماترے گئے جائیں اور پھر ایک پر آجائیں تو اس کو ایک آوردی کہیں گے اور اسی طرح اس کو جتنی مرتبہ گن جائے گا اس کو اتنی آوردیاں کہا جائے گا مطلب یہ ہے کہ آوردی تال کے پورے حلقے کو کہتے ہیں۔

طبلیہ کا ٹھیکہ ۱۔ طبلیہ پر جو بول بجائے جاتے ہیں اس کو ٹھیکا کہا جاتا ہے تال کے جتنے ماترے ہوتے ہیں اتنے ہی ٹھیکے کے بول ہوتے ہیں اور جس رفتار میں تال کے ماترے چلتے ہیں اسی رفتار میں طبلیہ کے بول بجاتے ہیں۔ جس طرح ماترے تال کا حلقہ پورا کرتے ہیں اسی طرح ٹھیکے کے بول تال کا حلقہ پورا کرتے ہیں۔ ٹھیکے میں طبلیہ کے مخصوص بول ہوتے ہیں۔ اور ہر تال کے ٹھیکے کے بول دوسرے تال کے ٹھیکے کے بولوں سے مختلف ہوتے ہیں جس کی وجہ سے ایک تال دوسرے تال سے الگ ہو جاتا ہے اگر تال یکاں ماتروں کے ہوتے ہیں مگر وہ اپنے اپنے ٹھیکوں کی وجہ سے الگ الگ پہچانے جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے نہیں ملتے۔

حضرت امیر خسرو کی تالیں اور ان کے ٹھیکے

۱۔ تال قتیالہ (دھیمہ قتیالہ)

اس کو تین تال اور تین تال بھی کہتے ہیں۔ اس تال کے سولہ ماترے تین ضربی اور ایک خالی ہے، ضربیں ایک پر۔ پانچ پر۔ اور تیراں پر ہیں اور نو پر خالی ہے۔

تیتالہ کے ماترے اور ٹھیکہ

م	مرب	خالی	مرب	م
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶
ٹھیکہ	تلوحن دهن نا	تلوحن دهن نا	تلوحن دهن نا	تلوحن دهن نا

۲۔ تال تلوارا

اس تال میں سولہ ماترے تین مربیں، ایک خالی ہے، مربی ایک پر، پانچ پر اور تیراں پر ہیں۔ اور نو پر خالی ہے اس تال کے ماترے۔ مربی۔ خالی وغیرہ دھیمہ تیتالہ کے مطابق ہیں، وہ لوں تالوں میں ٹھیکوں کا فرق ہے۔ ددرب تیتالہ مدہ ودرت میں بکایا جاتا ہے۔ اور تلوارا بلپت لے کا تالی ہے اور بلپت لے میں بکایا جاتا ہے۔

تال تلوارے کے ماترے اور ٹھیکہ

م	مرب	خالی	مرب	م
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶
ٹھیکہ	تلوحن دهن نا	تلوحن دهن نا	تلوحن دهن نا	تلوحن دهن نا

۳۔ اکوالی تال

اسی تال کے ماترے، مربی وغیرہ سب تیتالہ اور تلوارے کے مطابق ہی صرف، ٹھیکے کا فرق ہے۔ تلوارا بلپت میں تیتالہ مدہ میں ادرب زیادہ درت میں بکایا جاتا ہے۔

اکوائی کے ماترے اور ٹھیکے

ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	ٹھیکے
سادھی ان تا	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	سادھی ان تا

۴. تال آڑا چوتالہ

اس کے ماترے چودہ ہیں، ضربیں چار ہیں۔ اس میں خالی نہیں ہے
ضربیں ایک پر۔ تین پر۔ سات پر۔ اور گیارہ پر ہیں۔ چار ضربوں کی وجہ
سے اس کا نام آڑا چوتالہ ہے۔

آڑے چوتالہ کے ماترے اور ٹھیکے

آڑے چوتالہ کے متعلق ماہرین فن کا قول یہ ہے کہ اس تال کے
ٹھیکے کی بندش اور تال کی ضربوں کی تقسیم اس قسم کی ہے جس کی وجہ سے
اس کو آڑا چوتالہ کہا گیا ہے ٹھیکے میں جو لفظ ترکٹ دونوں جگہ ہے ان
دونوں لفظوں کو ایک ایک ماترہ میں ادا کرنا چاہئے۔

ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	ٹھیکے
دھن ترکٹ	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	دھن نا دھن دھن نا

۵۔ جھومر تال

ایک چودہ ماترے تین ضربیں اور ایک خالی ہے۔ ضربیں ایک پر۔ چار پر اور گیارہ پر ہیں اور
آٹھ پر خالی ہے (ترکٹ اور دھکے ایک ایک ماترے کے بول ہیں)

جھومرے کے ماترے اور ٹھیکے

م	مرب	خال	مرب	م
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	ٹھیکے
م	مرب	خال	مرب	م
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	ٹھیکے

۶۔ تال پہلواں

تال پہلواں کو آج کل دیپ جندی اور چاچر بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے چودہ ماترے تین مرب میں اور ایک خالی ہے۔ مرب میں ایک پر چار پر۔ گیارہ پر۔ اور آٹھ پر خالی ہے۔ یعنی اس پہلواں تال کی مرب میں خالی اور ماترے وغیرہ بالکل جھومرہ تال کے مطابق ہیں۔ مگر دونوں میں اول فرق تو ٹھیکوں کا ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ جھومرا بلبیت لے کا تال ہے اور پہلواں درت لے کا تال ہے۔ تیسرا فرق یہ ہے کہ جھومرا بلبیت لے میں خیال وغیرہ کلاسیکل گاؤں کے ساتھ بجاتا ہے۔ اور پہلواں درت لے میں ہلکے پھلکے اور بھڑی ددادرے وغیرہ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔

تال پہلواں (چاچر) کے ماترے اور ٹھیکے

م	مرب	خال	مرب	م
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	ٹھیکے
م	مرب	خال	مرب	م
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	ٹھیکے

۷۔ تال فرودست

اس تال میں چودہ ماترے۔ پانچ مرب میں ہیں۔ اس میں خالی نہیں ہے

مربوں کی تقسیم ایک پر - پانچ پر - نو پر - گیارہ پر - ادرترہ پر ہے۔

خرد دست کے ماترے اور ٹھیکہ

ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
ٹھیکہ	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰

۸۔ جت تال

اس کے سولہ ماترے۔ تین مربوں میں ہیں۔ اس میں خالی نہیں ہے مربوں کی تقسیم ایک پر۔ پانچ پر۔ اور چودہ پر ہے۔

ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
ٹھیکہ	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰

۹۔ سواری تال

اس تال کے بتیس ماترے ہیں اور اس میں چار مربوں میں خالی نہیں ہے۔ اس کی مربوں کی تقسیم اس طرح ہے ایک پر۔ نو پر۔ سترہ پر اور پچیس پر۔ بعض اسکے سولہ ماترے مانتے ہیں یعنی گنتی مدہ لے میں اور ٹھیکہ کا درت میں کہتے ہیں۔ اسکو مردانی سواری بھی کہتے ہیں۔

سواری تال کے ماترے اور ٹھیکہ

ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
ٹھیکہ	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰

۱۰۔ تال زنانی سواری

اس تال کے تین ماترے اور سات ضربیں ہیں اس میں خالی نہیں ہے اور اس کی ضربوں کی تقسیم اس طرح ہے۔ ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر۔ تیرہ پر۔ سترہ پر۔ تیس پر اور ستائیس پر ہیں، بعض اس پندرہ ماترے مانتے ہیں، لیکن ماترے مدہ لے میں اور ٹھیکادرت میں کہتے ہیں۔

زبان سواری کے ماترے اور ٹھیکے

م	ضرب	ضرب	ضرب
ماترے	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹
ٹھیکے	دھن ان نا آں	دھن ان دھن آں	نا آں دھن دھن
	ضرب	ضرب	ضرب
ماترے	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۲۲ ۲۱ ۲۰ ۱۹ ۱۸ ۱۷ ۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳ ۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۳۰ ۲۹ ۲۸ ۲۷ ۲۶ ۲۵ ۲۴ ۲۳ ۲۲ ۲۱ ۲۰ ۱۹ ۱۸ ۱۷ ۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳ ۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱
ٹھیکے	دھن رکت دھن ناؤں نا	کت نا رکت دھن نا	نا دھن دھن نا

۱۱۔ تال داستان

اس تال کے تین ماترے ہیں اور پانچ ضربیں ہیں اس میں خالی نہیں ہے ضربوں کی تقسیم۔ ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر۔ تیرہ پر۔ سترہ پر ہیں۔ یہ لقارے کا تال ہے۔

داستان کے ماترے اور ٹھیکے

م	ضرب	ضرب	ضرب	ضرب
ماترے	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹	۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳ ۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱
ٹھیکے	کت کا تا	کت کا تا	کت کا دھن	کت کی دھن

۱۲. تال اکٹالہ

اس تال کے بارہ ماترے تین ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر ہیں چونکہ اس کی سب ضربوں کا وقفہ برابر ہے مگر خالی تال دی جائے تو یہ معلوم نہیں ہو سکتا کہ سم کہاں ہے۔ کیونکہ سب ضربیں یکساں معلوم ہوتی ہیں۔ اس وجہ سے اس تال کو اکٹالہ کہتے ہیں۔

تال اکٹالہ کے ماترے اور ٹھیکہ

م	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م
ٹھیکے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م

۱۳. تال چوتالہ یا چار تال

اس کے بارہ ماترے اور چار ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر۔ اور گیارہ پر ہے۔ گیارہ کی ضرب سے یہ اکٹالہ سے الگ ہوتا ہے۔ چار ضربوں کی وجہ سے ہی اس تال کو چوتالہ اور بعض چار تال بھی کہتے ہیں۔ ضربوں کے لحاظ سے اس میں اور اکٹالہ میں گیارہ کی تال کا فرق ہے۔ دوسرے ٹھیکوں کے لحاظ ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ اس کے ٹھیکے کے بول بھیا کے بول کہلاتے ہیں اور آج کل یہ دھربہ کے ساتھ بجا یا جاتا ہے۔

چار تال یا چوتالہ کے ماترے اور ٹھیکہ

م	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م
ٹھیکے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	م

۱۴۔ چوک تال

اس سال کے سات مارے اور مین ضربی ہیں ضربوں کی تقسیم ایک پر چار پر اور چھ پر ہے۔

چمک تال کے ماترے اور ٹھیکہ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

۱۵۔ تالی سول فاختہ

اس تال میں دس ماڑے اور تین خرمن ہیں۔ اس میں خالی نہیں ہے خرمنوں کی تقسیم اس طرح ہے ایک پر۔ پانچ پر اور تیرہ پر۔
 کہا جاتا ہے کہ اس تال کی رفتار اور خرمنوں کی تقسیم کا وزن کا وزن حضرت امیر خسروؒ نے مشہور جالور غافقہ کے بولنے کی آواز کے وزن پر مقرر کیا ہے۔

تال سول فاختہ کے ماترے اور ٹھیکہ

[illegible]

قوالی کے مخصوص تال

ماہرین فن ہر اس تال کو جو تال کے ساتھ بجائے جاتے ہیں۔ خال تال کہتے ہیں۔

والی کے تالوں کی تین قسمیں مانی جاتی ہیں۔ (۱) آٹھ مارتے کا تال (۲) سات مارتے کا تال (۳) چھ مارتے کا تال۔

آٹھ مارتے کا تال سولہ مارتے کا تال کا آدھا حصہ ہوتا ہے۔ سات مارتے کا تال چودہ مارتے کے تال کا آدھا حصہ ہوتا ہے اور چھ مارتے کا تال بارہ مارتے کے تال کا آدھا حصہ ہوتا ہے۔

آٹھ مارتوں کے تالوں میں (۱) آدھا تیتالہ (۲) والی ٹیکار (۳) کھروا تال ہیں۔

سات مارتوں کے تالوں میں (۱) پستو تال (۲) وردک تال (۳) تیر تال ہیں۔

چھ مارتوں کے تالوں میں (۱) داہر تال۔

یہ سب والی کے ہی تال کہلاتے ہیں اور والی کی مختلف طرزوں اور مختلف اوزان کی غزلوں میں ان کی مجروں کی مناسبت سے استعمال ہوتے ہیں اور اپنی مخصوص مزموں اور اپنے اپنے مخصوص ٹیکوں کی وجہ سے ایک دوسرے سے الگ سمجھے جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے جدا گانہ رنگ بھی پیدا کرتے ہیں اور ان تالوں میں بھی حضرت امیر خسروؒ نے عجیب و غریب علی فنی قابلیت اور بہترین گھڑت کا اظہار فرمایا ہے۔ اس لئے والی کے جذبات بھی بطور نمونہ کے پیش کر رہے ہیں۔

۱۶۔ ادھاتیالہ (ادھاتیال)

اس تال کے آٹھ مارتے اور چار ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر تین پر پانچ پر۔ سات پر ہیں۔ اس کو ادھاتیالہ اس وجہ سے کہا گیا ہے کہ اگر تیتالہ تال کے سولہ مارتوں کو آٹھ اجگہ تقسیم کیا جائے یعنی جس رفتار پر سولہ گئے جارہے ہیں اگر اس کی آدھی رفتار میں سولہ کے ملکہ میں آٹھ گئے جائیں تو اس کی ضربوں کے وہی مقام سوجائیں گے۔ جو اس ادھے تیتالہ کے ہیں اور اگر ادھے تیتالہ کے مارتوں کو دو گنی میں گنا جائے تو وہ سولہ ہوجائیں گے اور ادھے تال کی ضربیں تیتالہ تال کی جن جگہں گئی۔

تال ادھاتیالہ کے ماترے اور ٹھیکے

م	مرب	مرب	مرب	مرب	مرب
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵
ٹھیکے	دھ دھ	دھ دھ	دھ دھ	دھ دھ	دھ دھ
دھ دھ	ان نا	دھ دھ	ان نا	دھ دھ	ان نا

۱۰. تال قوالی

اس تال کے آٹھ ماترے ہیں اور دو مرب ہیں۔ مربوں کی تقسیم ایک پر اور پانچ پر ہے۔ اس میں خالی نہیں ہے۔ یہ سب مربوں کے لحاظ سے دھیمے تینا کا آدھا ہے۔

تال قوالی کے ماترے اور ٹھیکے

م	مرب	مرب	مرب	مرب	مرب
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵
ٹھیکے	دھ	دھ	دھ	دھ	دھ
دھ	کت	دھ	دھ	دھ	دھ
دھ	کت	دھ	دھ	دھ	دھ

۱۱. کھروا تال

اس تال کے ماترے آٹھ ہیں اور مربیں دو ہیں۔ مربوں کی تقسیم ایک پر اور پانچ پر ہے۔ قوالی تال اور اس کھروا تال کے ماترے اور مربیں یکساں ہیں ٹھیکے میں فرق ہے۔

کھروا تال کے ماترے اور ٹھیکے

م	مرب	مرب	مرب	مرب	مرب
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵
ٹھیکے	دھ	دھ	دھ	دھ	دھ
دھ	کت	دھ	دھ	دھ	دھ
دھ	کت	دھ	دھ	دھ	دھ

۱۹۔ پشتو تال

اس کے ماتے سات اور مز میں تین ہیں مزوں کی تقسیم ایک پر۔ چار پر اور چھ پر ہے۔ اس میں خالی نہیں ہے۔

تال پشتو کے ماتے اور ٹھیکہ

م		مزب		مزب		ماتے ٹھیکہ
۱	۲	۳	۴	۵	۶	
زک	دھن	ان	دھا	دھا	تن	ان

۲۰۔ روپک تال

اس تال کے سات ماتے اور تین مز میں ہیں اور مزوں کی تقسیم ایک پر۔ چار پر۔ اور چھ پر ہے۔ پشتو اور روپک کے ماتے مز میں یکساں ہیں مگر صرف ٹھیکہ کا فرق ہے۔ آٹھ کل اس کی خالی ہرسم یعنی اس تال کے م پر خالی دیتے ہیں۔

روپک تال کے ماتے اور ٹھیکہ

م		مزب		مزب		ماتے ٹھیکہ
۱	۲	۳	۴	۵	۶	
تی	تی	نا	دھن	دھن	نا	نا

۲۱۔ تال تیورا

اس تال کے سات ماتے اور تین مز میں ہیں۔ تقسیم مزب ایک پر چار پر اور چھ پر ہیں اس کے ماتے مز میں پشتو کی طرح ہیں مگر ٹھیکوں کا فرق ہے۔

تال تیرا کے ماترے اور ٹھیکے

م	م	م	م	م	م	م	م
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
دعا	دھن	نا	کٹ	یک	گدی	گن	تال

۲۲۔ تال پنجا بی ٹھیکے

اس کے ماترے سولہ ہیں مزیں تین ہیں مزیوں کی تقسیم ایک پر۔ پانچ پر اور نیزہ پر ہیں اور نو پر خالی ہے۔ اس کے ماترے۔ مزیں اور خالی دغیرہ تین تالہ۔ تلواوا اور اکوئی کی طرح ہیں مزیں ٹھیکے کا فرق ہے۔ یہ بھی قوالی تالوں میں شمار کیا جاتا ہے اور حضرت امیر خسرو کی ہی اختراع بتایا جاتا ہے۔

تال پنجا بی ٹھیکے کے ماترے اور ٹھیکے

م	م	م	م	م	م	م	م
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
دعا	دھن	نا	کٹ	یک	گدی	گن	تال

۲۳۔ دادرا تال

اس تال میں چھ ماترے اور دو مزیں ہیں۔ مزیوں کی تقسیم ایک پر اور چار پر ہیں۔ یہ سب سے چھوٹا تال کہلاتا ہے۔

دادرا تال کے ماترے اور ٹھیکے

م	م	م	م	م	م	م	م
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
دعا	دھن	نا	کٹ	یک	گدی	گن	تال

۲۴۔ تال قوالی ٹھیکہ

اس تال کا نام ہی قوالی ٹھیکہ ہے۔ اس کے سات مارتے ہیں، مریز تین ہیں تقسیم مریزوں کی ایک پر۔ تین پر اور پانچ پر ہیں، تال قوالی کے آٹھ مارتے دو مریز قوالی ٹھیکے کے سات مارتے تین مریز ہیں۔

قوالی ٹھیکہ تال کے مارتے اور ٹھیکہ

مارتے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
ٹھیکہ	دھ	اٹک	دھ	دھ	دھ	اٹک	یک

۲۵۔ تال دھمال

اس تال کے چودہ مارتے اور تین ضرب ہیں، اس میں کوئی خالی نہیں ہے اس تال کی ضربوں کی تقسیم اس طرح ہے کہ ایک پر سم، چھ پر تال یا ضرب۔ اور گیارہ پر ضرب دی جاتی ہے، ماہرین فن کا یہ قول ہے کہ صوفیائے کرام کی محفل حال تال میں ایک رقص دھمال کے نام سے کیا جاتا ہے۔
یہ صوفیائے کرام کھڑے ہر ایک دوسرے کا ہاتھ پکڑ کر حلقہ کی صورت میں ذکر شغل کا وظیفہ کرتے ہیں اور قدم اس گانے میں دھمال بھی دھمال اور حسب گانے کے نام کی وجہ سے اس تال کا نام بھی دھمال رکھا گیا ہے (کے مطابق اس کے وزن کے ساتھ قدم اٹھاتے ہیں، اس رقص کو حلقہ بھی کہتے ہیں اور دھمال بھی کہتے ہیں۔ اسی وجہ سے اس گانے کو جو اس وقت قوال گاتے ہیں۔ دھمال کہتے ہیں اور اسی دھمال گانے کی وجہ سے اس تال کا نام بھی دھمال رکھا گیا ہے اور آج کل اسی دھمال کو دھمال کہتے ہیں۔

دھال تال ماترے اور ٹھیکے

م	مترے	مترے
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰	۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴
ٹھیکے	تا دھڑے دھڑے	دھا آ تا گی نے گی نے تا آ

پرانے محققین مصنفین اور تذکرہ نویسوں نے یہ تو ضرور بتایا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے بہت سی تالیفیں بھی ایجاد کی ہیں اور بعض نے چند تالوں کے نام بھی لکھ دیے ہیں۔ مگر انہوں نے تالوں کے ماترے، ضربوں کی تقسیم اور ٹھیکوں وغیرہ کی تشریح نہیں کی ہے۔ جس کی وجہ سے حضرت امیر خسروؒ کی تالوں پر غفلت کا پردہ پڑنا چلا گیا لیکن خانہ آبی فنکاروں اور کلاکاروں میں جو حضرت امیر خسروؒ کی تالوں اور ٹھیکوں وغیرہ کا جو سرمایہ سینے بیٹنے اور نسل در نسل چلا آ رہا ہے اُن نے اس سرمایہ پر اعتاد کر کے ان متذکرہ بالا چند تالوں کے ماترے اور ضربیں اور تشریحات وغیرہ لکھی ہیں اور ان بزرگوں کے زمان کو ہی حقیقت و صداقت سمجھا ہے۔

حضرت امیر خسروؒ کے اختراعی گانے

حضرت امیر خسروؒ نے جو گانوں کے اقسام اور ان کے جداگانہ طریقے مقرر کئے ہیں ان کی تعداد بہت کافی بتائی جاتی ہے۔ امیر خسروؒ کاوقعیہ یہ ہے کہ آج کل مرد و عورت میں جتنے کلاسیکل گانے، ملکی گانے، موسیقی گانے اور قوالی کے گانوں کی طرزیں وغیرہ سب حضرت امیر خسروؒ کی ہی اختراعات ہیں اور ان کا نام سے ہندوستان میں رائج ہیں۔

اسی طرح مختلف گرتھ گانوں نے جو اپنے اپنے گرتھوں اور گرتھ موسیقی کے مصنفین نے اپنی اپنی کتابوں میں دو دو چار چار حضرت امیر خسروؒ کے گانوں کے نام

دئے ہیں اگر ان سب کو بھی ایک جگہ کیا جائے تو ان کی تعداد بھی بہت کافی ہو جاتی ہے مگر یہاں ہم صرف انہیں گاؤں کا تذکرہ کرنا مناسب سمجھتے ہیں جن کو ماہرین فن کے سینے پہنچنے آنے کی سند حاصل ہے اور جو ان بھی ہندوستان میں رائج ہیں اور عوام ان کے ناموں سے بھی اچھی طرح واقف ہیں۔ ہم نے ان گاؤں کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

یعنی وہ گانے جن کو آجکل شاستریہ گان اور عوام انگوٹھا کلاسیکل گانے کہتے ہیں۔ ان میں (۱) خیال (۲) ترانہ (۳) جہرنگ (۴) سوید (۵) ترہوٹ (۶) سادہ (۷) تلن (۸) تلیانہ وغیرہ شامل ہیں۔

جن کو آجکل بھگت رس گان کہا جاتا ہے اور عوام قوالی کہتے قوالی کے گانے ہیں۔ ان میں (۱) قول (۲) تلیانہ (۳) نقش (۴) گل (۵) نگار (۶) بیطرہ (۷) رنگ (۸) غزل شامل ہیں۔

جن کو آج کل عام فہم گانا کہا جاتا ہے۔ ان میں (۱) سندھیا (۲) ساؤ ملکی گانے، گیت (۳) بھولا گیت (۴) بارہ ماسہ (۵) سہرا گیت (۶) سہاگ گیت (۷) بنہرا گیت (۸) مہرا گیت (۹) ہرئی گیت (۱۰) کہہ کھنیاں گیت (۱۱) چیتاں گیت (۱۲) پہلی گیت (۱۳) مومہ گیت (۱۴) ڈومنی گیت اور اسی طرح کے اور عام فہم گیت وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کا جتنا کلام بھی جس زبان میں بھی شہرہ کی صورت میں ہے ان سب چیزوں کو قوال گاؤں کی صورت میں گاتے تھے۔ اور لفظ کی بات یہ ہے کہ صوفیائے کرام ان کے الفاظوں سے اپنا مطلب نکال کر اپنی روحانی منازل طے کرتے تھے اور عوام ان لفظوں سے اپنا مطلب نکال کر لفظ اندوز ہوتے تھے۔

گاؤں کی مختصر تشریح

خیال یہ حضرت امیر خسروؒ کی یہ صنعت کلاسیکل میوزک یا شاستریہ گان ایکے گاؤں میں سب سے اونچا درجہ رکھتی ہے۔ خیال کے معنی دجیان گمان کے ہیں اس لئے خیال پہلے صوفیائے کرام کی محض حالِ حال سے وابستہ تھا اور بگیتی رس گان

میں بخاری جانا تھا۔ سلطان حسین نرقی نے صوفیائے کرام کی محفل سے عوام تک اس صوفیائی گولانے کے لئے بھگتی رس کے الفاظوں کی بجائے اس گائیگی میں شکار رس (حسن کی تعریف کے الفاظ استعمال کیے پھر محمد شاہ رنگیلے بادشاہ کے درباری گویے یہاں تخت خاں۔ اورنگ اور فیروز خاں اور انک نے اس کو درباری گانے کے لئے اسی گائیگی میں محمد شاہ بادشاہ کی تعریف کے الفاظ استعمال کیے۔ اور دیگر ماہرین فن نے اس صفت کو نئی خوبیوں سے آراستہ پراسٹہ کیا۔ آج کل اسی گائیگی کے بہت سے استاد رائج ہیں جن میں سے چند کے نام یہ ہیں۔

خیال کے اقسام :- (۱) سواری کے خیال (۲) پڑی کے خیال (۳) بالکی کے خیال (۴) بالکی کے خیال (۵) جیزی خیال (۶) سہل سہاگ کے خیال (۷) کلنی طعنے کے خیال (۸) خانہ پوری کے خیال (۹) تان بنہ بان کے خیال (۱۰) وقایہ راگوں کے خیال (۱۱) بلبیت کے خیال (۱۲) مدہ کے خیال (۱۳) درت کے خیال (۱۴) آڑے خیال (۱۵) دیوڑے خیال (۱۶) سوالے کے خیال (۱۷) موگا راگوں کے خیال (۱۸) بھگتی رس کے خیال (۱۹) اور تنگ رارس کے خیال وغیرہ۔
اور اس گائیگی کی خوبی یہ ہے کہ ان تمام اقساموں کا رنگ ایک دوسرے سے متاثر نہیں ہوتا اور جدا گانہ ہے۔

آج کل ۱۲ سبیل گانوں میں ترانہ گائیگی بھی ایک اونچی درجہ اور اپنا مقام ہے۔ مخصوص انداز رکھتی ہے، حضرت امیر خسروؒ نے جو ترانے بنائے ہیں وہ باطنی ہیں۔ مگر بعد کے ماہرین فن نے جو ترانے بنائے ہیں ان کے کچھ معنی پیدا نہیں کرتے اس لئے عام لوگ یہ کہتے ہیں کہ ترانے میں بے معنی الفاظ ہوتے ہیں دراصل وہ ترانے کی اس حقیقت سے واقف نہیں ہیں۔ ترانے کے چند مخصوص الفاظ ہوتے ہیں اور انہیں الفاظوں کی لوٹ پلوٹ سے مختلف یا معنی الفاظ بنتے ہیں ترانے میں بھی خیال کی طرح دو ہی حصہ ہوتے ہیں۔ (۱) آستائی (۲) انتر۔ حضرت امیر خسروؒ نے ترانہ کے کئی اقسام بنائے ہیں مثلاً (۱) ترانہ کی ایک قسم یہ ہے کہ اس کے آستائی انترے میں صرف ترانے کے ہی بول ہوتے ہیں۔
(۲) ترانہ کی دوسری قسم یہ ہے کہ اس کی آستائی میں ترانے کے بول

ہوتے ہیں۔ مگر انہ میں کوئی شریار باطنی وغیرہ ہوتا ہے۔
 (۳) زانے کی تیسری قسم یہ ہے کہ اس کی آستان زانے کے بولوں
 کی ہوتی ہے۔ مگر انہ میں طبلے یا کچھ دھج کے بولوں کا ٹکڑا ہوتا ہے جس کو
 ردٹ کہتے ہیں۔

زانہ کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہر راگ اور ہر تال میں گایا جاتا ہے اور
 اس کی گائیکی کی خصوصیات میں کسی طرح کا کوئی فرق نہیں پڑتا۔
 یہ بھی خیال ہی کی ایک قسم یا خیال گائیکی کا ہی ایک طریقہ مانا جاتا
 ہے اور جن جن راگوں میں خیال گایا جاتا ہے انہیں راگوں میں
 سولہ بھی گایا جاتا ہے۔ مگر اس میں اور خیال میں فرق یہ ہے کہ خیال طبیعت
 مد - درت لے کے ہر زمانہ ہر وزن کی لے میں گایا جاسکتا ہے اور ہر تال میں
 گایا جاتا ہے۔ مگر سولہ صرف درت اور مد لے ہی میں گایا جاسکتا ہے۔ اور
 دوسرے سولہ صرف اپنے مخصوص تال حسب تال یا سول فاختہ تال یا کسی
 اور چھوٹے ہی تال میں گایا جاتا ہے کسی بڑے تال میں نہیں گایا جاتا اور اس
 کا آستان انہی اشخاص کی طرح ردیف قافیہ کے ساتھ ہوتا ہے۔

چترنگ کے معنی چار رنگ کے ہیں۔ چوں کہ اس گانے میں چار
 چترنگ - اختتام کے گانوں اور چار رنگ کی چار گائیکیوں کے چار رنگ
 یعنی چار رنگ کے چار ٹکڑے جمع کر دیئے ہیں۔ مثلاً پہلا ٹکڑا خیال کی طرح الفاظ
 کا ہوتا ہے۔ مگر چترنگ اور خیال کے بولوں میں یہ فرق ہوتا ہے کہ خیال کے
 الفاظ تو بھگتی رس یا شتکار رس وغیرہ کے ہوتے ہیں مگر چترنگ کے الفاظوں
 میں اس راگ کا سرب یا حال بیان کیا جاتا ہے جس راگ کی وہ چترنگ ہے۔
 (۲) دوسرا ٹکڑا سرگم کے بولوں کا ہوتا ہے اور اس ٹکڑے میں سرگم کے
 سردوں میں راگ کا اوجار اور راگ کے سردوں کے لگانے کی خصوصیات کا اظہار
 کیا جاتا ہے اور یہ دونوں ٹکڑے آستان یا گانے کے پہلے حصہ میں ہوتے ہیں۔

(۳) انہ کے پہلے اور چتر کے تیسرے ٹکڑے میں زانے کے بول ہوتے ہیں
 میں یہ راگ کے سردوں کے ساتھ مزاد کے رنگ کا نقشہ اور مزاد کا ٹیکہ کی

خصوصیات کا اظہار ہوتا ہے۔

(۲) اخترے کے دوسرے اور چہرے کے چوتھے طرف سے بیلے کے بولوں کی راگ کے سروں میں بندھی ہوئی ہوتی ہے۔ جسے تردٹ کہتے ہیں۔

پرننگ گاؤں کی صفوں میں سے ایک عجیب و غریب صفت ہے۔ جو ایک ہی دفت میں چار انگ چار گائیکیاں اور چار گائیکوں کی چیزوں کے چار انگ پیش کرتی ہے اور اس کی اختراع میں کوئی ننگ و شبہ کا امکان نہیں کیوں کہ اس گانے میں ترانہ اور تردٹ کی موجودگی اس بات کا مدلل ثبوت ہے کہ یہ طریقہ حضرت امیر خسروؒ کی اختراع ہے۔

تردٹ گانا بیلے کے مخصوص بولوں کو کسی راگ کے سروں میں گانے تر دٹ :- گانا نام ہے اس میں بھی خیال یا ترانے وغیرہ کی طرح دو حصے آتے ہیں اور اخترے کے نام سے ہوتے ہیں گرد و صوں میں بیلے ہی کے بول ہوتے ہیں اس میں سروں کے ساتھ بیلے کی کاٹ بھاٹ کا انگ بیلے کے بولوں میں ہی دیکھا جاتا ہے چونکہ یہ بول گانا ہی بیلے کے بولوں کا سہتا ہے۔ اس لئے گانے والے کے ساتھ ساتھ بیلے والا بھی بیلے میں ان بولوں کو ادا کرتا ہے اور اس گانے میں بیلے والے اور گانے والے کی ایک طرح کشتی ہوتی ہے اس لئے اس کو گانے کو بیلے کی لڑت کہتے ہیں۔ مگر جب تک بیلے والے کو بھی وہ تردٹ یاد نہ ہو ساتھ کرنا بہت مشکل ہے۔ خیال کی ہی ایک قسم ہے جو خیال چھوٹے تالوں میں گایا جاتا ہے اسکو سادہ :- جو نا خیال یا سادہ کہتے ہیں۔ اس لئے جو خیال بچپ تالہ تال میں گایا جاتا ہے۔ اس کو سادہ کہتے ہیں۔

تین تراد ہی کے ایک قسم ہے۔ اس میں اور ترانے میں یہ فرق ہوتا ہے کہ ترانے میں صرف ترانے کے ہی بول ہوتے ہیں۔ مگر تین میں ترانے کے بولوں کے ساتھ بیلے کے بولوں کی آمیزش بھی ہوتی ہے اور بیلے کے بولوں کی تردٹ بھی ہوتی ہے۔

تیلیلا نہ :- تیلیلا نہ بھی ترانہ کی ہی ایک قسم ہے اس میں اور ترانہ میں فرق یہ ہے کہ ترانے میں غالص ترانے کے ہی بول ہوتے ہیں مگر تیلیلا نہ میں

ترانے کے بولوں کے علاوہ ترانے کے بولوں سے کچھ زیادہ ہوتے ہیں۔ مثلاً اس میں ہالی
ج۔ و۔ تیار۔ تے لانا وغیرہ الفاظ ترانے سے زیادہ ہوتے ہیں۔

قول کی اصل قولہ ہے۔ کیونکہ اس میں قرآن شریف کی کوئی آیت یا حدیث
نہیں ہوتی ہے۔ اور ان عربی الفاظ کے ساتھ کچھ ٹکڑے ترانے کے بولوں
کے بھی ہوتے ہیں۔ اس کے بھی دو حصے آستان۱ انتزعی صورت ہوتے ہیں۔

قلبانہ کی اصل قلبہ ہے۔ یہ گانا عربی اور ہندی الفاظوں سے مرصع
ہوتا ہے اس میں اور قول میں ایک فرق تو یہ ہوتا ہے کہ قول میں عربی
الفاظ کے ساتھ ترانے کے بول شامل ہوتے ہیں اور قلبانہ میں عربی الفاظوں کے
ساتھ ہندی کے الفاظ شامل ہوتے ہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ قول صرف ایک لاک
اور ایک تال میں ہوتا ہے۔ مگر قلبانہ میں کئی کئی تالیں شامل ہوتی ہیں اور اس کے
ہر ٹکڑے کے ساتھ اس کی تال بھی بدلتی جاتی ہے۔ اسی وجہ سے بعض ماہرین فن
قلبانہ کو تال ساگر بھی کہتے ہیں۔ اسی وجہ سے آج کل یہ گانا بہت کم مروج ہے
کیونکہ جب تک گانے والے کے ساتھ طبلہ بجانے والے کو بھی یہ گانا یاد نہ ہو، یا جب
تک اس کو یہ معلوم نہ ہو کہ کس مقام سے کون سے تال بدلتی ہے اس وقت وہ
گانے والے کے ساتھ طبلہ نہیں بجا سکتا۔

نقش اور گل۔ نقل و گل میں فارسی زبان کے الفاظ ہوتے ہیں جس گانے
میں فارسی زبان کا صرف ایک شعر ہو اس کو نقش اور گل میں
فارسی کی رباعی ہو اس کو نقش و گل کہتے ہیں۔ ان گانوں میں فارسی زبان کے
الفاظوں میں گل و گلزار کے منظر کا بیان ہوتا ہے اور یہ گانے موسم بہار کے
راگوں میں گائے جاتے ہیں۔ اس میں صرف آستان۱ انتزعی ہوتا ہے۔

نقش نگار۔ یہ گانا بھی فارسی زبان کے الفاظوں میں ہوتا ہے اس میں فارسی
کا ایک شعر یا رباعی ہوتی ہے۔ اگر ایک شعر ہو اس کا ایک
مصرعہ آستان۱ میں اور دوسرا مصرعہ انتزعی میں ہوتا ہے اور اگر رباعی ہو تو دو مصرعے
آستان۱ میں اور دو انتزعی میں ہوتے ہیں اس گانے اور نقش و گل میں یہ فرق ہے۔ کہ
نقش و گل موسم بہار کا اور نقش نگار موسم برسات کا گانا ہے۔ نقش و گل کے الفاظوں

میں گل دھڑا کر توبہ اور نقش و نگار کے الفاظوں میں برسات کا نظر ہوتا ہے اس لئے نقش گل ببارت کے راگوں میں اور نقش و نگار ببارت کے راگوں میں گائے جاتے ہیں۔

بسیط :- بسیط چترنگ کی ہی ایک قسم ہے۔ چترنگ اور بسیط میں یہ فرق ہے کہ چترنگ کے چاروں طرف چار رنگ کے چار مختلف گانوں سے مرکب ہوتے ہیں اور بسیط میں کئی رنگ شامل کئے جاتے ہیں یعنی بسیط کے ہر ایک طرف سے ایک ایک رنگ کی بندش کی صورت میں ہوتے ہیں۔ گویا یہ ایک گھانا کئی راگوں کا مجموعہ یا کئی راگوں سے بنا ہوا راگوں کا ایک گلدستہ ہوتا ہے جسکی وجہ سے بعض ماہرین فن بسیط کو ”رنگ سار“ کہتے ہیں۔

رنگ :- رنگ حضرت امیر خسروؒ کی ایک ایسی مشہور صنعت ہے کہ جو اس وقت گائی جاتی ہے اور صوفیائے کرام کی کوئی محفل حال قافلہ کوئی محفل سماع و قوالی اور کئی بزرگان دین کا عرس مقدس ایسا نہیں ہوتا جس میں عرس کے خاص موقع پر رنگ نہ گایا جائے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ اس گانے کے سروں اور گانے کے الفاظوں میں حضرت امیر خسروؒ کے اس حسن عقیدت ان سچے دینی جذبات اور اس حقیقی محبت کا رنگ بھرا ہوا ہے جو ان کو اپنے پر حضرت نظام الدین اولیاؒ محبوب الہیؒ کے ساتھ تھی۔ یہی سبب ہے کہ اس گانے میں کچھ ایسی کشش اور ایسا اثر ہے کہ کوئی صاحب دل ان ان اس سے متاثر ہوئے بغیر رہ نہیں سکتا۔ اس گلنے کے بھی دوحہ آستانی اترے کی صورت میں ہوتے ہیں۔ مگر اس گلنے میں کئی اترے ہوتے ہیں اور سب کے مختلف ڈھنگ اور مختلف رنگ ہوتے ہیں۔

منڈھا :- حضرت امیر خسروؒ کا یہ اختراعی گانا منڈھا تو ہندوستان میں بیک وقت مقبول عام ہے کہ ہر شاہی بیاہ کے موقع پر ضرور پڑھایا جاتا ہے اور اس کی دل کشی و ہر دلخیزی کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ ہندوستان کی ہر عورت کو اور خاص طور سے دہلی اور مہلی کے اطراف کی تو

ناید ایسی کوئی عورت نہیں ہوگی جسکو منڈیا دینہ ہو۔ یا اس نے اپنے خاندان کی بزرگ عورتوں سے سنا نہ ہو۔

یہ گانا دہن کی رخصت کے وقت گایا جاتا ہے۔ اس گانے کے الفاظوں میں دہن کی زبان سے ان دلی جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جو اس وقت دہن کے دل پر آئے ماں باپ، بہن بھائیوں اور عزیز واقارب اور اپنے ساتھ کی سیلیوں کی جدائی کے خیال سے پیدا ہوتے ہیں۔ اول تو اس گانے کے الفاظ ہی اس قدر درد انگیز ہیں۔ دوسرے اس کی طرز کے سروں میں بھی ایسا سوز و گداز بھرا ہوا ہے کہ کسی رقیق القلب کا تو ذکر ہی کیا ہے کوئی محنت سے محنت دل ان ن بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا اور صاحب دل انسان جب اس گانے کے اصل رخ اور اصلی مقصد کی طرف توجہ کرتا ہے۔ جس میں دینائے فانی کی بے ثباتی۔ انسان کی مجبوری و لا چاری۔ اپنی غفلت و بے پروائی اور توشہ آخرت کی کمی وغیرہ کا نقشہ اس گانے میں دیکھتا ہے تو اس کا دل اس گانے کو سن کر ٹوٹ جاتا ہے۔ بے چین ہو جاتا ہے اور وقت سے اس کے آنسو نکل ہی پڑتے ہیں۔

اس گانے کے بھی دو حصے آتائی انترے کی صورت میں ہوتے ہیں اور انترے کئی ہوتے ہیں گرب ایک ہی طرح کے جاتے ہیں کیونکہ اگرچہ اس کے انترے کئی ہوتے ہیں مگر ان کا سب کا مقصد یکساں ہوتا ہے اور ہر انترے کو مختلف سروں کے انداز میں کہنے سے ان الفاظوں کی تشریح ان سروں سے ادا نہیں ہو سکتی۔ اس وجہ سے مذہم کے سروں کی بندش دی آج تک چلی آرہی ہے جو حضرت امیر خسروؒ نے مقرر کی ہے۔

دھمال اس گانے کا نام ہے جو صوفیائے کرام کی اس مضمحل حال **دھمال**۔ قال میں گایا جاتا ہے۔ جب صوفیائے کرام کھڑے ہو کر اور ایک دوسرے کا ہاتھ پکڑ کر اور حلقہ بنا کر رقص کی صورت میں سب مل کر شغل کرتے ہیں اور سب کے قدم قوال کے اس گانے کے وزن پر اٹھتے اور بڑھتے ہیں اس گانے کے ساتھ جو طبل یا ڈھولک پڑا لیا جاتی ہے اس تال کا نام بھی

دھال تال (یعنی دھال گانے کی تال) ہے اور اس دھال تال کی خصوصیت بھی یہ ہے کہ اس تال کی ضربیں اس ذکر شغل کی ضربوں کی مناسبت سے رکھی گئی ہیں، موصوفیائے کرام کی اصطلاح میں اس رقص کو بھی دھال کہتے ہیں اسی مناسبت سے حضرت امیر خسروؒ نے اس گانے اور اسکے ساتھ بجنے والے تال کا نام بھی دھال رکھا ہے۔

قوالی تو موصوفیائے کرام کی محفل خال خال کی بہت پرانی یادگار ہے کیونکہ قوالی :- حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجیری اور ان کے پیران عظام کے حالات میں بھی قوال اور قوالی کا تذکرہ پایا جاتا ہے اور یہ تو بہت مشہور روایت ہے کہ خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ دہلی کا استحال ہی قوالی میں ہوا ہے اس لئے یہ کہنا تو سراسر غلط ہے کہ قوالی حضرت امیر خسروؒ سے شروع ہوئی البتہ یہ حقیقت ہے کہ پہلے قوالی صرف دف پر سہمی تھی اور دف کے ساتھ مریے میں اشعار گانے کا نام ہے سماع یا قوالی تھا۔ مگر موجودہ لوازمات مثلاً ر، ڈھولک یا سبب وغیرہ کے ساتھ قوالی گانا غزلوں کی طرزوں کا راگوں کی بندش میں اور تالوں میں ہوتا۔ قول ثلثانہ نقش دگل اور رنگ وغیرہ گانوں کا قوالی میں شامل ہونا لہذا حضرت امیر خسروؒ کی قوالی کو دین ہے، اسی وجہ سے بعض لوگ قوالی کو حضرت امیر خسروؒ سے منسوب کرتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ قوالی کے موجد نہیں تھے بلکہ انہوں نے یہ کہا جاتا ہے کہ قوالی گانوں کا موجودہ ڈھنگ اور قوالی کا موجودہ طریقہ حضرت امیر خسروؒ کی حد تک کامیاب ہو گیا۔

حضرت امیر خسروؒ نے جہاں صاحب علم و فن، عالموں، دانشمندیوں اور ہر امر میں سادہ گیت :- کیلے برے برے راگوں تالوں سازوں اور گانوں کو اختراع و ایجاد کر کے علم و فن کا دیباچہ دیا وہ ان آپ نے اپنے عام فہم گانے بھی اختراع کر دیے ہیں جن کو عام انسان اور عورتیں بچے تک بھی لطف اندوز ہو سکیں اور ایسے ہی گانوں میں ان سادہ گیتوں کا بھی شمار ہوتا ہے جو ہر آدمی اور مرد کے لحاظ سے لئے سیدھے سادے اور دلکش ہیں کہ بچہ بھی ان کو سن کر یاد کر لیتا ہے بڑوں میں یہ فوجی ہے کہ عورتیں خود ہی ان کو جتنا چاہیں بڑھا سکتی ہیں اور مردوں کی خصوصیت یہ ہے کہ سارا گانا تین چار سو کے اندر ختم ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے اپنے گانوں کی صنعتوں میں بھی عجیب و غریب خوبیوں کا اظہار فرمایا ہے۔

نوٹیشن (خط موسیقی) کی مختصر تشریح

راگ راگنیوں کے بیانات اور چیزوں کے نوٹیشن میں جن اصطلاحات و علامات کا استعمال کیا گیا ہے ان کی مختصر تشریح حسب ذیل ہے (اس میں ہم نے درجہ الفاظ ہی استعمال کئے ہیں۔)

اصطلاحات	مختصر تشریح
راگ راگنی	چند مخصوص سروں کا مجموعہ یا چند سروں کا گلدستہ ہوتا ہے۔
آردھی	وہ سرجو نیچے سے اوپر کی طرف جائیں مثلاً سارے گاما پادھانی
اوردھی	وہ سرجو اوپر سے نیچے کی طرف آئیں مثلاً سانی دپا پامکارے سا۔
دادی سر	راگ کا بادشاہ سرجو راگ کا زور رہتا ہے اس سر سے ہی راگ اپنے میل کے راگوں سے الگ ہوتا ہے اور پہچانا جاتا ہے۔ گویا یہ سر راگ کی جان ہوتا ہے۔
سموادی سر	یہ سر راگ میں وزیر کی حیثیت رکھتا ہے دادی کے بعد اس کا دوسرا درجہ ہوتا ہے اور یہ دادی سر کا مددگار ہوتا ہے۔
انوادی سر	دادی سموادی کے بعد چوتھا راگ ہے اور سر ہوتے ہیں۔
دیوادی سر	وہ سرجو کو راگ میں رک کر دیا جاتا ہے۔
پوروا انگ	آردھی کا پہلا حصہ یا پہلا ٹکڑا مثلاً سارے گاما۔
انزا انگ	آردھی کا دوسرا حصہ یا اوپر کا حصہ مثلاً پادھانی سا
تیور سر	جب کو چڑھا سر اور کڑا سر بھی کہتے ہیں۔ اس کا نوٹیشن میں پورا لفظ لکھا ہے۔ یعنی رے گاما دہانی
کولی سر	اس کو اترا سر۔ ملائم سر بھی کہتے ہیں۔ اس کا نوٹیشن میں صرف پہلا حرف لکھا ہے۔ یعنی وگ۔ م۔ و۔ ن۔
کھرج پنجم	ان دونوں کو قائم سر اور اچل سر کہتے ہیں یہ تیور کوئی نہیں ہوتے۔ ان کا

ہر جگہ پورا لفظ سا اور پا کھا ہے۔	
اس کو مندر سینگ اور کھرنکے سر بھی کہتے ہیں۔ یہ مغربہ سر سے نیچے کے سر ہوتے ہیں۔ ان سروں کی پہچان کے لئے ان سروں کے نیچے چھوٹی گھیر دیدی گئی ہے۔ مثلاً فی دہا یا یا گارے	مندر استخوان سر
دہ کے معنی برج کے ہیں یعنی جس سر سے گانا شروع کیا جاتا ہے اس سے اس سے اوپر کی طرف جو سر جاتے ہیں ان کو دہ سینگ یا بیچ کی سینگ کے سر بھی کہتے ہیں۔ اس وجہ سے ان سروں پر کوئی نشان نہیں لگایا گیا ہے۔ مثلاً سارے گا یا یا دہانی۔	دہ استخوان سر
اس کو تار سینگ اور ٹیپ کی سینگ بھی کہتے ہیں یعنی جو سر گانے کے لئے مقرر کیا گیا ہے اس کے اوپر کی سارے جو سر آگے جاتے ہیں اسکو تار سینگ یا ٹیپ کے سر کہتے ہیں ان کے اوپر چھوٹی گھیر دی گئی ہے مثلاً سارے گا یا یا دہانی	تار استخوان سر
یہ ایک مارتے میں دوسرے کی علامت یعنی ایک مارتے میں دوسرا دو بول لکھتے تھے ہیں اردوہ سر نیچے سے اوپر جاتے ہیں تو ان کے نیچے مثلاً یا یا اور اگر اوپر سے نیچے آتے ہیں تو ان کے اوپر یا یا	دہا یا یا
مختصر تشریح	علامات
یہ سم کے مقام کی علامت ہے جس سر یا بول پر سم ہے اس پر یہ علامت ہے مثلاً یا دہانی۔	S
یہ تالی یا ضرب کے مقام کی علامت ہے۔ یعنی جس سر یا بول پر ضرب یا تال دی جاتی اس پر یہ علامت ہے، مثلاً تالارے۔	T
یہ خالی کے مقام کی علامت ہے یعنی جس سر یا بول پر خالی ہے اس پر یہ علامت ہے۔ مثلاً یا دہانی	X
یہ ایک مارتے کی علامت ہے یعنی جس سر یا بول کے آگے یہ علامت ہو وہ سر یا بول ایک مارتہ ملے گا مثلاً سا۔ رے۔ گھا۔	—
اگر زیادہ مارتے کے لگنا تو اتنی علامات ہوں گی۔	

راگ میں جو بٹائے جاتے ہیں ان کو کمیت سر کہتے ہیں۔ ان سروں کے
 اوپر یہ علامت ہے مثلاً $\text{---} \text{---} \text{---}$ دیا وغیرہ
 جو تان نیچے سے اوپر جاتی ہے اس کے ٹکا مارا دیا جو اوپر
 سے نیچے آجاتی ہے نی دیا مارا گھٹا کی علامت ہے۔

خیال کے متعلق اظہار خیال

قولی۔ قلبانہ۔ نقش گل وغیرہ قوائے گانے ہیں جو سوائے حضرت امیر خسروؒ کے
 کسی نے آج تک ان کا وزن میں سے کسی ایک قسم کا گانا بھی نہیں بنایا۔ مگر خیال اور
 ترانے ہر دور کے ماہرین فن نے بنائے ہیں۔ اگرچہ قولی۔ قلبانہ وغیرہ میں حضرت امیر
 خسروؒ نے اپنا نام یا تخلص نہیں دیا ہے۔ مگر یہ صفتیں سوائے ان کے آج تک کسی نے
 نہیں بنائیں۔ اس لئے ان کا وزن کی صداقت پر کسی طرح کا شک و شبہ نہیں
 کیا جاتا اور ان کو مستند مانا جاتا ہے۔ مگر خیال گانا حضرت امیر خسروؒ کے بعد اتنا
 مقبول عام ہوا کہ ہر دور کے ماہرین فن نے اس صفت کو اپنایا۔ اور ہر ایک نے
 اپنی اپنی صفت طبع سے بہت سے خیال بنائے اور ان کو رائج کیا جس کی وجہ سے
 حضرت امیر خسروؒ کے خیال فراموش ہوتے چلے گئے۔ جس کی وجہ سے بعض حقیقت
 نا آشنا یہ کہہ دیتے ہیں کہ خیال حضرت کاشنک دور کرنے کے لئے مناسب سمجھتے
 ہیں کہ اس سلسلہ میں چند معتبر و مستند گرتھ کاروں کے اقوال پیش کریں۔

گرتھ کاروں کے اقوال

- ۱۔ قولی۔ قلبانہ۔ ترانہ۔ خیال۔ نقش و نگار۔ ملن اور سولہ حضرت
 امیر خسروؒ کی اتباع میں (گرتھ سنگیت کو یوں کی ہندی رچائیں)
- ۲۔ امیر خسروؒ نے نئے نئے گیتوں کی رچائیں ایجاد کی ہیں بحیثیت آگے چلکر
 خیال کے نام سے مشہور ہوئے۔ خیال کا جہم داتا بھی امیر خسروؒ کو مانتے ہیں۔
 (سنگیت و شاردر)

حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد کہیں کہیں ان کا کہی خیال سے یہ نہیں آتا اس لئے ہم ان

۳۔ امیر خسرو علاؤ الدین خلجی (۱۳۱۶ء سے ۱۳۹۵ء) کے دربار کے مشہور موسیقار تھے۔ وہ صرف شاعر اور موسیقار ہی نہ تھے بلکہ بہت بڑے سپاہی اور سیاست دان بھی تھے۔ دونوں سطحوں کے وزیر بھی رہ چکے تھے قول۔ قلبانہ۔ خیال۔ ترانہ جو کہ عربی۔ عجمی موسیقی اور ہندوستانی نغموں کی متوازن اور نکتہ رس آمیزش سے تخلیق کئے گئے تھے۔ انہیں کے نتیجہ فکر کے لامین منت تھے۔ انہوں نے بہت سے موجودہ راگ بھی ایجاد کئے۔

(میوزک انڈیا)

۴۔ امیر خسرو نے راگوں میں اچھے طریق کے گانے پردیسی (غیر ملکی) زبان میں گائے۔ یہ گانے آج کل کے خیال کے نام سے مشہور ہوئی۔ اس وجہ سے خیالی کا جنم داتا ہونے کا شرف امیر خسرو کے سر زیب دیا ہے۔

(رنگیت شاستر)

۵۔ خیال گانے جو قوال بچوں کے خاندان سے منسوب ہے۔ حضرت امیر خسرو کی ایجاد ہے (امین میوزک ٹوڈے)

۶۔ امیر خسرو نے ایرانی گانے کی خیال گانے کی بھارتیہ سنگیت میں اضافہ کیا۔ یہ کام انہوں نے مسلم بھارت کی راجدھانی دہلی میں کیا۔ اس لئے اسے بھارتیہ سنگیت کا دلی گھرانہ کہا جاتا ہے (رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء)

۷۔ امیر خسرو کے زمانے تک۔ کست۔ چھند۔ پر بند۔ دھرو۔ روپک۔ مروج تھے قول۔ قلبانہ۔ ترانہ۔ نقش۔ گل۔ خیال۔ بیٹ۔ تلانہ اور حویہ حضرت امیر خسرو کی ایجاد ہیں۔

۸۔ خیال کے موجد حضرت امیر خسرو ہیں (معدن موسیقی)

۹۔ قوال بانی کے خیالے اپنا سلسلہ حضرت امیر خسرو تک پہنچاتے ہیں آجکل دہلی

پنجیل مروج میں انکا بڑا حصہ قوالوں نے سماج میں روانہ دیا ہے (ہندوستانی سنگیت بدھتی)

ان جذہ محقق اور مستند گرتھ کاروں کے یہ بیان اس حقیقت کے ثبوت کیلئے بہت کام ہیں کہ خیال کی گانے کی ابتدا حضرت امیر خسرو سے ہوئی ہے۔ اور خیال حضرت امیر خسرو کی ایجاد اور اختراع ہے۔

خیال و دھرپد کی تاریخ

بعض حضرات خیال اور دھرپد کی تاریخی حقیقت سے نادانیت کی وجہ سے یہ کہتے ہیں کہ دھرپد خیال سے پرانا اور قدیم ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتے ہیں کہ بادشاہوں کے دربار میں دھرپد گایا جاتا تھا۔ کچھ کہ خیال دھرپد کے بعد سلطان حسین شرفی نے دھرپد کے چار حصوں میں سے صرف آٹائی انفراد حصے قائم رکھ کر خیال بنایا ہے اور روانہ دیا ہے۔

ان حضرات کا یہ بیان جتنا خیال اور دھرپد کی تاریخی حقیقت سے نادانیت کا ثبوت ہے اتنا ہی ان دونوں گانوں کی گائیگی کی حقیقت سے بھی نادانیت کا اظہار ہے اور کچھ عرصہ سے یہ غلط بات اس قدر مشہور ہو گئی ہے کہ کبھی کسی نے ان دونوں گانوں کی تاریخی حقیقتوں پر غور کرنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ ان دونوں گانوں کی تاریخی حقیقت یہ ہے۔

خیال حضرت امیر خسروؒ نے اپنے زمانہ حیات میں ۷۵۳ھ سے ۸۵۰ھ تک ایجاد کیا۔ جیسا کہ محققین اور مستند گرتھ کاروں نے لکھا ہے اور جس پر تمام ماہرین فن کا بھی متفقہ فیصلہ یہ ہے کہ خیال حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔

دھرپد راجہ مان سنگھ تو مار گوالہری کی ایجاد ہے۔ دھرپد کی تاریخ :- جن کا زمانہ ۱۲۸۶ء سے ۱۵۱۶ء تک ہے۔ دھرپد کے متعلق محققین، مصنفین اور معتبر گرتھ کاروں کے تحریری بیانات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ دھرپد سب سے پہلے گوالہر کے راجہ مان سنگھ تو مار نے ۱۲۸۶ء سے ۱۵۱۶ء تک ایجاد کیا۔ دگر گرتھ سنگیت کو یوں کی سندی راجا میں

۲۔ دھرپد راجہ مان سنگھ گوالہری نے اختراع کیا۔ نایک بٹوالہ سکورولج دیلا رپورٹ سکند آف انڈیا میوزک کانفرنس دہلی (۱۹۱۵ء)

۳۔ مان سنگھ تو مار دھرب کا موجد ہے۔ (سنگیت وشارد)
 ۴۔ دھرب کی ایجاد راج مان سنگھ سے منسوب ہے (سنگیت کودی)
 دھرب کا موجد راج مان سنگھ ہے
 CAPT WILLARD
 TREATISE ON THE MUSIC OF HINDUSTAN.

۵۔ بی بیان پنڈت دشنوارائن بھات کھڈے نے میوزک کانفرنس
 برطانیہ ۱۹۱۶ء میں۔

۶۔ راجا ایش۔ ایم نیگور نے انیواس سہڑی آف میوزک میں۔
 ۷۔ سترنگ دیاس نے دی میوزک آف ہندوستان میں۔
 ۸۔ حکیم محمد اکرم خان نے مہدین موسیقی میں دیا ہے کہ دھرب راج مان سنگھ
 زماں گوامیری کی ایجاد ہے۔

اس لئے یہ کہنا بالکل تاریخی حقیقت کے خلاف ہے کہ دھرب خیال سے
 پرانا یا قدیم ہے یا خیال دھرب سے بنایا گیا ہے، محققین اور گرنٹھ کاروں کے
 بیانات سے اس حقیقت کا اظہار بھی ہوتا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر
 دھرب ہی کیا کسی بھی مروجہ کلاسیکل گانے کا وجود نہیں تھا۔ اس کے متعلق
 محققین اور گرنٹھ کاروں کے اقوال حسب ذیل ہیں۔

۱۔ پراجپن کے (پراجپن کال رتنا کر کے نصف سارنگ دیو کے زمانہ کو
 مانا ہے) میں دھرب۔ دھار۔ خیال۔ پڑ۔ پھری رانج نہ تھے۔ دستور روپک
 چیزیں تھیں۔ (سنگیت کودی)

۲۔ ٹولے۔ جیسے۔ دوہا۔ سورٹا۔ چوپائی کا رواج تھا وہی چوٹال
 میں گانے سے دھرب کہلائے۔ (سنگیت وشن)

۳۔ سارنگ دیو (۱۲۱۱ء سے ۱۲۲۶ء کے زمانہ میں خیال۔ دھرب
 گاتے نہیں تھے۔ پر بند۔ دستور۔ روپک تھے (رسالہ سنگیت ستمبر ۱۹۵۳ء)

۴۔ دھرب گائین کب سے شروع ہوا۔ یہ آج تک ٹھیک ٹھیک
 نہیں کہا جاسکتا۔ پھر بھی وہ گئے پانچ سو برس سے اتر کی طرف مرون ہے۔
 (ہندوستانی سنگیت پڑھتی)

۵۔ ایتیان سنگیت کے متعلق گوبال نایک ۱۲۹۴ھ یا ۱۲۹۵ھ کے پنج
دلی پہنچے اور اس وقت کے سنسکرت گرتھوں میں دھرم نام کے گانے کا ثبوت
نہیں ملتا اس سے صاف ظاہر ہے کہ گوبال نایک دھرم نہیں گاتے تھے۔
(سنگیت وشارد)

ان تمام محققا گرنتھ اس پر متفق ہیں حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر ہندوستان
میں کوئی کلاسیکل گانا مروج نہیں تھا۔

یہ جو کہا جاتا ہے کہ بادشاہوں کے درباری گویے
خیال اور شاہی دربار:- دھرم نامے تھے خیال گانے والے نہیں اور ان
بادشاہوں کے دربار میں دھرم گانے جاتے تھے اور خیال نہیں گائے جاتے تھے
اس کے متعلق خیال گانے والے ماہرین فن کا قول یہ ہے کہ خیال کے معنی دھینا
گیان کے ہیں حضرت امیر خسروؒ نے جو خیال بنائے ہیں وہ حکمتی رس کے ہیں جن میں
اللہ۔ رسول اللہ۔ بزرگان دین اور اپنے بزرگ حضرت نظام الدین اویسیاؒ کی
تعلیف و توصیف میں بنائے ہیں جو ان کے خیالوں کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے
اس لئے خیال اور خیال گانے والے گویے صرف صوفیائے کرام کی محفل حال
قال سے ہی وابستہ رہے کیونکہ وہ ماہرین فنکار جو قال کہلاتے تھے وہ
صوفیائے کرام کی صحبت و خدمت کے طفیل خود بھی صوفی۔ درویش صفت
اور بے عرس۔ متوکل اور صوفی مشرب ہوتے تھے اور وہ اپنے عقیدے کے
مطابق اس بات کو کہ بادشاہ اونی حکم تحت پر بیٹھا ہو اور جس گانے میں
اللہ رسولؐ اور بزرگان دین کے نام مبارک اور تعریف و توصیف ہو وہ
نیچے بیٹھ کر گایا جائے۔ بہت بڑی بے ادبی سمجھے تھے اور اس کو پسند نہ کرتے
تھے۔ بلکہ اسی احترام کو بد نظر دیکھ کر خود کسی بادشاہ نے ایسا نہیں کیا جس
کی تاریخ شاہ ہے۔

اس لئے خیال اور خیال گائیکی کی صفت صوفیائے کرام کی ہی محفل
حال تال میں پرورش پاتی رہی اور چلتی چلتی رہی اور اسی محفل سے وابستہ
رہ کر رقی کرتی رہی۔

دھرپد کے اس دور میں نقاد کارنگ اور
دھرپد شاہی دربار میں :- قصیدہ خوان کا ڈھنگ اختیار کر رکھا تھا
جس میں بادشاہوں کی تعریف کی جاتی تھی (اسی وجہ سے اس کے چارنگ
لکھے گئے تھے۔ تاکہ قصیدہ کی طرح زیادہ تعریف کی جاسکے) بادشاہ اچھی
تعریف سن کر خوش ہوتے تھے اور انعام و اکرام دیتے تھے۔ اس قول کی تصدیق
درباری گویوں کے دھرپدوں سے ہوتی ہے جو نانوے قصیدی بادشاہوں
کی تعریف میں ہیں۔ یہاں تک کہ بادشاہ اورنگ زیب جس کو اکثر لوگ موسیقی
کا دشمن کہتے ہیں۔ اس کی تعریف میں بھی بہت سے دھرپد ملتے ہیں۔ یہاں
ہم نمونے کے طور پر چند دھرپدوں کے ٹکڑے ٹکڑے لول ہیں کرتے ہیں۔
تان سین نے بہت سے دھرپد بنائے ہیں جس میں اکبر
جہانگیر کا قول :- کا نام ہے ۔ (اکبر نامہ حصہ دوم صفحہ ۲۷۹)

اکبر کی تعریف میں دھرپد :- جو کوئی برس اکبر اعظم اتی سکھ پاو تیار دودھا
نور دھرو اس دولت دہم بحق محمد علیہ السلام
(میاں تان سین)

اکبر کی تعریف میں دھرپد :- دل بہت زبناں اکبر ساہ جا کو ڈر ڈرے دھرتی پوہ پال پوہ
کہت گوبال تم چرن جیو رہو سادہ دیت کرو دن آوت دہائے
دہائے دگ بالا پراپو (درباری گایک گوبال)

جہانگیر شانی کی تعریف میں دھرپد :- دیپ سر دسکھی رہو جوں لوں گنگا جنا و دروں پانی
تمری رہت جوت سوائی صاحب قرآن جہانگیر ناناں

اورنگ زیب کی تعریف میں دھرپد

لنکار لیکا دھاک جھوک ڈنکار شاہ اورنگ زیب چر بہت گھوڑے۔ ڈرت لنکا
اند آسن ہول رایت تل ملو لوہ بردار لوشال دھالوں دھرتی جب دھنی سین من لے ملو
چنے گھوڑے ڈرت لنکا لیکا۔

الغرض یہ سب دھرپد کا شاہی درباروں میں رسوخ پانے کا تھا۔

اس راز کو جب سلطان حسین شرقی دانی چوں پورے سمجھا تو اس نے خیال کو مرنیا کرام کی محفل حال و قال سے باہر لانے، شاہی درباروں اور عوام تک پہنچانے کے لئے یہ کوشش کی کہ خیال کے لفظوں کو عاشقانہ رنگ میں ڈھالا، مگر دھڑکھڑا ہوا کی صورت میں دربار میں رسوخ حاصل کر چکا تھا اور خیال میں اب بھی یہ بات پیدا نہیں ہوئی تھی۔ اس لئے خیال پھر بھی دربار میں دھڑکھڑا کی جگہ حاصل نہ کر سکا البتہ سلطان حسین شرقی کی اس کوشش کا یہ نتیجہ ضرور نکلا کہ خیال صوفیائے کرام کی محفل حال و قال سے نکل کر عوام تک آگیا اور عوام خیال اور خیال گائیگی سے روشناس ہو سکے اور اس سے دلچسپی لینے لگے۔ اسی وجہ سے بعض لوگ سلطان حسین شرقی کو خیال کا موجد بتاتے ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ سلطان حسین شرقی خیال کے موجد نہیں مقلد ہیں۔

بادشاہ محمد شاہ رنگیلے کے سرکاری گویے
خیال کا عروج و کمال :- بیاں نعت خاں سدارنگ اور فیروز خاں
 ادارنگ جن کا قوال بچوں کے ہی خاندان سے تعلق تھا، انہوں نے خیال کی لہری
 اور دھڑکے عروج کا گہری نظر سے مطالعہ کیا، اور انہوں نے دھڑکے کا رنگ
 خیال میں لانے اور بھرنے کی کوشش کی اور بہت سے خیال محمد شاہ رنگیلے کی تریف
 میں بنائے، اور اس تاریخی حقیقت کا زندہ ثبوت ان کے سینکڑوں خیال آج تک
 موجود ہیں جو نائنویں صدی محمد شاہ بادشاہ کی تریف میں ہیں، مثال کے طور
 پر چند خیالوں کے صرف کھربے کے قول نمونے کے طور پر لکھ رہے ہیں۔
 ۱۔ خیال ملہا :- محمد شاہ رنگیلے تم بن سیکو کاری بد ریاست نہ سہائے۔
 ۲۔ خیال ٹوڑی :- آج رے محمد شاہ گھرا نند بہاؤ را۔
 ۳۔ خیال گوبری :- راج کرو تم یا گھری میں جا ہو کرت لوگن سنگ۔
 ۴۔ خیال سولہ :- تو ہے محمد شاہ دربار نظام الدین سو جائیں۔
 نمونے کے طور پر صرف ایسے چند خیال لکھے ہیں جن کا کھرا ہی محمد شاہ کے نام
 پر فروغ ہوتا ہے انرمنا بیاں سدارنگ کے زیادہ تر خیال اسی رنگ میں رنگے
 ہوتے ہیں جس کی وجہ سے دھڑکے نے بادشاہوں کے دربار میں رسوخ پایا تھا۔

میاں رنگ اور ادراک کی کوشش سے خیال میں دھڑک کی جب یہ خصوصیت پیدا ہو گئی تو خیال میں اس رنگ کے آنے ہی۔ خیال نے ایک نئی کروٹ بدلی پھر خیال اور خیال گائیگی نے صرف دربار میں ہی اونچا مقام حاصل نہیں کر لیا بلکہ اپنی فنی خصوصیات کی بدولت خاص و عام کو اپنا گرویدہ بنالیا اور اپنی صنعتی خوبیوں کی بدولت وہ عروج و کمال حاصل کر لیا کہ گانے کی تمام صنعتیں اس کے آگے ماند پڑ گئیں۔

خیال کو شاہی دربار کی سرپرستی حاصل ہوتے ہی، ماہرین فن نے اس کو اپنانے کی کوشش کی اور اپنی اپنی حدت سے ہر ایک نے ایک دوسرے پر اپنی فنی فضیلت ثابت کرنے کے لئے خیال اور خیال گائیگی کو نت نئے ڈھنگ سے سوارا۔ اور اس میں عجیب و غریب خوبیوں کا اضافہ کیا۔ ماہرین فن کی اسی جدوجہد کی بدولت خیال کے ۲۲-۲۵ اقام ماہرین فن کے خاندانوں میں پائے جاتے ہیں، جو اپنی اپنی علی فنی خصوصیات سے ایک دوسرے سے جداگانہ ہیں اور عجیب و غریب خوبیوں سے مزین ہیں۔

جب خیال کو شاہی دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو ماہرین فن بادشاہوں کا خوشنودی حاصل کرنے کے لئے خیال گائیگی میں نت نئی خوبیوں کا اضافہ کیا۔ کیونکہ بادشاہوں کو مختلف علوم و فنون کا بھی ذوق و شوق ہوتا تھا۔ اور اور وہ جس علم و فن کا ذوق پورا کرنے کے بعد موسیقی سے لطف اندوز ہوتے تو ماہرین موسیقی اپنے گانے میں اسی فن کا نقشہ اپنی گائیگی میں پیش کرتے جس کی وجہ سے خیال گائیگی میں پیش ہا سیکڑوں خوبیوں کا اضافہ ہوتا چلا گیا۔ اور اسی وجہ سے آج خیال گائیگی میں ان ماہرین فن کی ٹھوکی ایسی تانیں بطور یادگار چلی آرہی ہیں جن میں ان ماہرین فن نے دنیا کے عجائبات اور حبلہ علوم و فنون مثلاً (۱) فن تیراک (۲) فن کشتی (۳) فن سپہ گری (۴) فن بڑھ (۵) فن تیغ زنی (۶) فن ترانہ ازلی (۷) فن مصوری (۸) فن شاعر کا وغیرہ وغیرہ کا نقشہ تانوں کے سروں میں کھینچ کر پیش ہا خوبیوں کا اضافہ کر دیا ہے اور اسی مناسبت سے ان تانوں کے نام مقرر کر دیئے ہیں جن میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں۔

تاؤں کے اصطلاحی نام	تاؤں کے اصطلاحی نام	تاؤں کے اصطلاحی نام	تاؤں کے اصطلاحی نام
اچک تان	چمک تان	چمک تان	چمک تان
اکھیر تان	چھلاؤ تان	چھلاؤ تان	چھلاؤ تان
ایچ تان	چھلانا تان	چھلانا تان	چھلانا تان
اوان تان	چاؤ تان	چاؤ تان	چاؤ تان
اچال تان	چھکا تان	چھکا تان	چھکا تان
الجاؤ تان	چھکا تان	چھکا تان	چھکا تان
اڑاؤ تان	چھکاتا تان	چھکاتا تان	چھکاتا تان
اڑ گئے کی تان	چھک تان	چھک تان	چھک تان
بند تان	چھکی تان	چھکی تان	چھکی تان
بجی کروک تان	چھکی تان	چھکی تان	چھکی تان
بادل کرج تان	چوڑاؤ تان	چوڑاؤ تان	چوڑاؤ تان
بلد ارتان	چوشلی تان	چوشلی تان	چوشلی تان
بناؤ تان	چلی تان	چلی تان	چلی تان
بڑاؤ تان	چکر دار تان	چکر دار تان	چکر دار تان
بہاؤ تان	چکدار تان	چکدار تان	چکدار تان
بول تان	چڑھاؤ تان	چڑھاؤ تان	چڑھاؤ تان
بھنڈا رے کی تان	چاؤ تان	چاؤ تان	چاؤ تان
بلند تان	چاچھی تان	چاچھی تان	چاچھی تان
بھینک تان	چکاچوند تان	چکاچوند تان	چکاچوند تان
بھلاؤ تان	چھلانگ تان	چھلانگ تان	چھلانگ تان
بھنڈہ تان	چھک تان	چھک تان	چھک تان
بھیرا تان	چوگن تان	چوگن تان	چوگن تان
بھیر بھری تان	چوٹی تان	چوٹی تان	چوٹی تان
بھچاؤ تان	چھک تان	چھک تان	چھک تان

تاؤں کے اصطلاحی نام	تاؤں کے اصطلاحی نام	تاؤں کے اصطلاحی نام	تاؤں کے اصطلاحی نام
دوہلی تان	صہیر تان	کھلی بند تان	لمبی تان
ریٹ تان	طرطری تان	کدائی کی تان	قافیہ ردیف تان
رجی تان	طراتان	گدا دھاکہ تان	سوال جواب تان
رہیلی تان	طردارتان	گھاؤ تان	نقش نگار تان
سیاحی تان	ظریف تان	گراؤ تان	نور افشاں تان
ردیف قافیہ تان	علی تان	گھاؤ تان	مردو تان
زمرہ تان	علی تان	گمک تان	مرکی تان
زریں تان	ملا فی تان	گورکھ دھند تان	منڈیاؤ تان
زرننگار تان	زری تان	گرہ گھم تان	مردو دار تان
سوت مینہ تان	فوق تان	گنگار تان	مرک تان
سپاٹ تان	قلبی بند تان	گھٹری تان	نورس تان
سنہری تان	قلبی دار تان	گھیر تان	نور پاش تان
سفری تان	گھیر تان	گھم تان	نوروز تان
سرباؤ تان	گھنگا تان	لچاؤ گھلاؤ تان	ہلکی تان
شرنگار تان	گھنگ دار تان	نور دار تان	ہلکی تان
شغاف تان	گھنگا تان	لچکدار تان	کیطری تان
شیر دہڑ تان	گھلاؤ تان	لچکدار تان	دغیرہ
شیریں تان	گھنگ تان	لڑکت تان	دغیرہ
صمصام تان	گورک تان	لہری تان	—

انہی خیال کا لگی میں مختلف علوم و فنون اور عجائبات عالم کا نقشہ
 سروں میں کینچ کر رکھ دیا ہے جیسا تاؤں کے ناموں سے ظاہر ہے وہی نقشہ سروں
 سے اس تان میں پیدا کیا گیا ہے چونکہ ان تاؤں کا تعلق عمل سے ہے اس لئے
 ان کی خوبیوں کی خصوصیات اندازہ کسی اچھے ماہرین فن سے سن کر ہی لگایا
 جاسکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے خیال اور خیال گھاٹکی کو ایسے اصول و قواعد کی علمی علیٰ غیوے سے مرصہ کیا ہے کہ اس میں ہمیشہ منت نئی غیوے کا اضافہ ہوتا رہے گا اور حضرت امیر خسروؒ کے اس چشمہ فیض کا پانی کبھی گھٹے گا نہیں بڑھتا ہی جائے گا اور دنیا تا قیامت اس سے فیضیاب ہوتی رہے گی۔

حضرت امیر خسروؒ کے گانے معہ نوٹیشن

قول راگ صنم غنم

یہ دوراگ صنم اور غنم سے مرکب ہے۔ اس کی آردھی میں امین کے سر اور ام و دھ میں بلا دل کے سر لگتے ہیں یہ نکھاد و سمپون (آردھی میں چھ آردھی میں سات سر ہیں) راگ ہے۔ اس کی آردھی میں نکھاد و رجت (زک) ہے۔ وادی سرکھن۔ سوادی سر بنم ہے۔ چونکہ یہ راگ رات اور دن کے دو مشہور راگوں سے مرکب ہے۔ اس لئے یہ دن اور رات میں ہر وقت گایا جاسکتا ہے۔ اسی وجہ سے یہ صوفیائے کرام کی محفل میں شروع میں گایا جاتا ہے اور محفل سماع یا قوالی کی ابتدا اسی قول سے ہوتی ہے راہی فضیلت کو نظر رکھ کر ہم نے بھی حضرت امیر خسروؒ کے گانوں کی ابتدا اسی قول سے کی ہے)۔

آردھی۔ سارے گانہ ماہانی دھاتا ام دھیا رسانی دھاپا پاکام گارے سا

قول راگ صنم غنم تال ادھاتیالہ

آسانی۔ من گنت مولاً فعلی مولاً۔ دارا تیلے دارا تیلے دردا تیلے

انتر۔ ہم قوم تانا تانا تانا تانا۔ یالا یالا یالا یالا

یالا یالا یالا یالا یالا

م					م					م				
۸	۷	۶	۵	۴	۸	۷	۶	۵	۴	۸	۷	۶	۵	۴
ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د	ا	پ	د	د	د
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

انتزا

[illegible]

قول راگ سہ گاہ

یہ راگ بلاول این کھاج اور کافی سے مرکب ہے اس کی آروہی بلاول
 این امر وہی کھاج اور کافی سے بنائی گئی ہے۔ یعنی اس راگ کی آروہی کا
 پہلا حصہ بلاول کا دوسرا حصہ این کا اور امر وہی کا پہلا حصہ کھاج کا اور
 دوسرا حصہ کافی کا ہے اور یہ اگر ان چاروں راگوں سے مرکب ہے۔ اور
 ان چاروں راگوں کی شکلیں اس میں نظر آتی ہیں۔ اس میں رکب و حیوت

تور۔ مدہم کومل۔ دونوں گند ہاریں اور دونوں نکھادیں ہیں آروہی
 میں تیز گند ہار، تیز نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد کومل گند ہار لگائی
 جاتی ہے اس کا دادی سر رکھب اور سوادى سر دھیت ہے، چونکہ
 یہ راگ مختلف اوقات کے راگوں سے مرکب ہے اس لئے یہ راگ ہر
 وقت گایا جاسکتا ہے، ماہرین فن کا قول ہے کہ آج کل جو راگ
 نند کے نام سے مشہور ہے سہ گاہ کا ہی دوسرا نام ہے۔ یہ سپورن
 راگ ہے مگر اس کی امروہی میں نکھاد و کرہہ کر لگتی ہے۔
 آروہی۔ سارے گام گام پادہائی تا امروہی۔ تانی تا دہاں دہا پام گام گمہ تا

قول راگ سہ گاہ تال فرد دست

آستائی۔ آہِ نَبَا وَصَلَاۃُ اللہِ وَسَلَامٌ عَلَیْہِ فَاطِمَہُ بُغِیْتَ مِنِّی
 انتر۔ اے دلنزا فانیادا ادا انزافنامہ۔ دانی دانی درایتیہ
 درایتیہ قوم تاتیلارے قوم تاتیلارے قوم تاتیلارے تادانی۔

آستائی

۴	ضرب				ضرب				ضرب				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴			
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا			
آ	-	ل	ن	بی	-	-	و	صل	-	وا	-	پا	پا			
د	پا	پا	پا	م	م	پا	پا	د	پا	د	پا	م	پا			
وا	-	سل	-	ط	-	ط	-	ع	-	پے	-	۵	-			
م	گا	پا	پا	د	پا	کا	کا	م	پا	م	گ	ر	سا			
ط	-	ط	-	ب	-	ض	-	ن	ن	من	-	نی	-			
۵				۳				۳		۲		۲				

اس کو دونوں وقت گایا جاسکتا ہے۔
 آروپی۔ سارے گام گایا دہانی تا اروسپی۔ تانی دہا پاپا گام گارے سا

قول یمنی باصل (ایمنی بلاول)

آستائی۔ سلام اللہ من رانی جانب روئے رخم ان توانے دانی دانی دریا آچے تھے دانی
 انتر۔ درتیلے تلامے درتیلے تانانا درتالالے تانائیلے انورے نیتے تیلے دانی
 در قوم دارتیلے درتیلے قوم تانائیلے قوم تانائیلے تیلے دانی راہی آہے
 علیکم شاہے بابکان دانی جانب روئے۔

آستائی

م				م				م			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سا	رے	کا	م	گا	گا	ما	پاما	پا	دہا	پا	پا
س	لا	م	ال	ل	و	ع	لا	م	ن	را	-
ما	پا	دھان	ستا	نی	دہا	پاما	پا	پا	پا	م	م
جا	-	ن	پ	رو	ے	رف	تم	ان	تو	ما	نی
م	گا	م	گا	رے	رے	گا	م	گاہے	گا	رے	سا
دا	نی	دا	نی	در	یا	آ	ہے	آہے	ہے	دا	نی

انتر

س				ت				ت			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	ما	ما	پا	نی	دہا	نی	نی	سا	نی	ستا	سر
در	تے	ے	ت	لا	رے	در	تے	ے	تا	نا	نا
دہا	دہا	نی	نی	ستا	ستا	رے	رے	ستا	نی	دہا	پا
در	ستا	لا	ے	ت	ما	تے	ے	اد	رے	نی	تے

۳				۳				۵			
۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
م	کا	گاما	پا	ما	پا	دہا	نی	ستا	وتے	نی	ستا
تے	لے	دا	نی	در	قوم	دا	را	تے	-	لے	-
رتے	رتے	گھا	گھا	م	گھا	رتے	ستا	ستا	نی	دہا	پا
در	تے	لے	-	قوم	م	ت	نا	تے	لا	رے	-
م	گا	رے	رے	گا	ما	پا	پا	گام	گا	رے	سا
قوم	م	ستا	نا	تے	لے	تے	لے	دا	-	نی	-
نی	سا	بے	گا	ما	گا	رے	گاما	پا	دہا	نی	ستا
ال	م	بی	-	آ	ہے	ع	لے	ک	م	شا	ہے
نی	نی	دہا	پا	پا	دہا	پاما	پا	گام	گا	رے	سا
ما	یے	کا	من	دا	نی	ج	-	با	ب	رو	لے

قول راگ رواق کرے (کانڑا)

یہ راگ کافی کھانج اور امین سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور کندھار، مدھم کوئل، اور دو فونکھا دیں ہیں۔ تیور نکھاد آروہی میں اور کوئل نکھاد آروہی میں لگتی ہے۔ یہ کانڑے (کرے) کی ایک قسم ہے۔ اس میں کافی کھانج اور امین کے ٹکڑے الگ الگ نظر آتے ہیں۔ مگر تینوں راگوں کے ٹکڑے مل کر عجیب رنگت پیدا کر دیتے ہیں (در چونکہ کرے (کانڑے) کی ایک قسم ہے اس لئے کانڑے کا رنگ سب پر چھایا رہتا ہے۔ آج کل یہ بھوگ کانڑے کے نام سے مشہور ہے اس میں مدھم وادی اور آتے سوادہی ہے۔

آروہی، سارے گم پام پادہانی سا، آروہی جٹانی سا، دہا پام پاگم رے سا

قول راگ رواق کرے تال آڑا چوتالہ

آستانی۔ الہی تبت من کل المعاصی ولا نحن من ہیو لائیک

انتر۱۔ در قوم تانا در قوم قوم تانا در تالا لالے در در تیلے آہے یا تو
در در تیلے لے آہے آہے در تیلے در تیلے در تیلے تانا قوم

آسانی

م				م				م			
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	م	اگ	م	پا	پا	م	پا	دبا	پا	پا	م
ا	ل	ہی	-	ت	ب	ت	من	کل	ال	م	ع
پدا	نی	سا	قا	د	ن	پا	پا	پا	پا	م	رے
د	لا	نخ	ن	من	-	ہی	یے	د	-	لا	ک

انتر۱

م				م				م			
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	م	پا	پا	پا	دبا	ن	پا	دبا	نی	سا	قا
در	قوم	تا	تا	تا	تا	در	قوم	قوم	تا	تا	در
دبا	نی	سا	قا	نی	سا	پدا	نی	سا	قا	نی	سا
لا	لا	تا	لا	لا	لا	در	در	تے	لے	آ	پا
دبا	ن	دبا	پا	م	م	پدا	پا	دبا	ن	دبا	پا
در	در	تے	لے	اے	-	آ	پا	آ	پا	در	تے
پدا	نی	دبا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	م	رے
تے	-	لے	در	تے	لے	در	-	تے	لے	تا	-

قلبانہ راگ بلجی

یہ راگ بادل کو ٹک۔ ایمن اور کو کب سے مرکب ہے۔ اس میں رکب

گنہار۔ دھیت۔ بکھار تیر ہیں مرن دم کو مل ہے اس کی آروہی میں دھیت
 درجت (نہیں لگتی) ہے۔ اور آروہی سمپوزن ہے۔ آروہی میں گنہار ذکر (نیرھی)
 ہے۔ اس راگ کی آروہی کا پہلا حصہ۔ سارے گام بلادل کا۔ دوسرا حصہ
 پانی سا کوٹنگ کا ہے۔ آروہی کا پہلا حصہ۔ سانی دہا یا امین کا اور دوسرا
 حصہ م گارے گارے سا کوکبہ کا ہے۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ بلخی راگ
 آجکل بلادل کے نام سے مشہور ہے۔

اس کا دادی کھنچ، سوادہی پنچ ہے۔ یہ راگ دو صبح کے اور دو
 رات کے راگ رہتا ہے اس وجہ سے یہ دن کو اور رات کو گایا جا
 سکتا ہے۔

آروہی۔ سارے گارے گام پادہا پاتھا آروہی۔ ستانی دہا پانی دہا پام گارے سا

قلبانہ راگ بلخی تال ساگر

آستانی۔ ی یاد در تانا لالے حسن نظام الدین ادیا دیم در در در
 در تیلے لانا تیلے لانا تیلے تانا تانا تانا۔

انتر۔ نیا تو قسم و بعد اللہ در تم در تم قوم قوم تانا تانا در دے
 تیلے دراجا غم ی م دیم در در در تیلے تانا تیلے تانا تانا۔

آستانی

م نرب نرب

تان	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	گام	گا	گا	پا	م	پا	فی دہا	پا	پا
حی	حی	ط	لا	تا	در	در	-	یا	-	حی
پادھا	پا	م	پا	یادھا	رہ	فی	ستا	فی	پا	پادھا
ح	یا	لی	از	دیر	م	ظ	ن	ن	س	ح

سول ناخ

تال	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پانی	پا	نی	نی	نی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی
	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے

انتر

تال	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پانی	پا	نی	نی	نی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی
	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے

تال	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پانی	پا	نی	نی	نی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی	دی
	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے

قلبہ نہ راگ نحر کو بھ

یہ راگ عجازی۔ یعنی۔ کھانج اور کامود سے مرکب ہے۔ یعنی اس کی آروہی
 میں عجازی اور یعنی امدی میں کھانج اور کامود ملائے گئے ہیں۔ یعنی آروہی کا پہلا
 حصہ سا گاما پانچ عجازی کا۔ دوسرا حصہ پاما پانچ یعنی سا یعنی گاما ہے اور امدی

انتر

م				ضرب				ضرب			
۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پاما				تائی				نی			
رتے				سا				نی			
۷				۵				۳			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲				۱			
۱۲				۸				۴			
۱۱				۱۰				۹			
۸				۷				۶			
۵				۴				۳			
۳				۲							

انتر

۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ	آ
دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا	دبا
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

یہ حقیقت ہے کہ قول اور قلبانہ گانے نہ صرف امیر
اظهارِ حقیقت :- خسرو سے پیڑ کی بنائے اور نہ ان کے بعد آج
 کسی نے بنائے۔ اس لئے ان گانوں کے متعلق توہین کے ساتھ یہ کہا جاسکتا ہے
 کہ یہ حضرت امیر خسروؒ ہی کے بنائے ہوئے ہیں۔ مگر خیال اور ترانے کی صفت اس
 قدر مقبول عام ہوئی ہے کہ ان کے بعد آج تک بے شمار فنکاروں نے خیال اور
 ترانے بنائے ہیں اس لئے جن خیالوں میں حضرت امیر خسروؒ کا نام ہے ان پر تو ہم کو
 یقین ہے کہ وہ حضرت امیر خسروؒ ہی کے ہیں۔ لیکن بہت سے ایسے خیال جن میں ان
 کا نام نہیں ہے ہم کو بزرگوں نے سکھائے بھی ہیں اور ہم نے پرانے دیگر بزرگوں
 سے سنے ہیں اس لئے ہم نے وہ خیال اور ترانے بھی لکھ دیئے ہیں اول تو ان کی
 صداقت میں ہم کو اس لئے شک و شبہ نہیں ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کے بہت سے
 گانوں کی صفوں میں ان کا تخلص نہیں ہے۔ دوسرے انہیں وہ خصوصیات
 بھی ہیں جو حضرت امیر خسروؒ کا طرہ امتیاز ہیں اس لئے ہم نے وہ خیال و ترانے
 دیگرہ بھی لکھ دیئے ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ کے چند خیال

پوری کے متعلق مختلف رائے ہیں بعض کہتے ہیں کہ یہ حضرت
 راگ پوربی :- امیر خسروؒ کی اختراع ہے اور بعض کہتے ہیں کہ عربی

راگ معدن کا آپ نے پوری بی نام رکھ کر اس کو رداح دیا ہے مگر سب ماہرین فن اور گرنہ کار اس پر متفق ہیں کہ اس راگ کی ابتدا آپ کے ہی زمانہ سے ہوئی ہے اور اس کے تعلق یہ روایت مشہور ہے کہ:-

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء کو یہ راگ بہت پسند تھا اور آپ اس راگ کو رد زانہ سنتے تھے۔ ایک دن کچھ مہمان آپ کے پاس آ گئے۔ آپ نے ایک بنے سے ان کے کھانے پینے کے لئے کچھ سامان لینا چاہا۔ اس نے کہا کوئی چیز گزری رکھ دیجئے۔ آپ نے فرمایا ہم "پوری" گردیں رکھتے ہیں جب تک تھار دام ادا نہ ہوں گے ہم پوری نہ منیں گے۔ اس کے بعد آپ نے کئی دن پوری نہیں سنی جس کی وجہ سے آپ کی طبیعت کچھ ناساز ہو گئی۔ جب حضرت امیر خسرو کو یہ راز معلوم ہوا تو آپ بنے کا قرص ادا کر کے پوری کو چھڑا کر لائے اور یہ چیز کھا ہوئے حاضر خدمت ہوئے

"جنوری مائی اولیا سر کے دربار جہاں پوری دین بن بن آئی"
حضرت محبوب الہی یہ منظر دیکھ کر بہت خوش ہوئے اور آپ کی طبیعت نشانی ہو گئی ماہرین فن کا تو یہ عقیدہ ہے کہ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء کی اس راگ کو دعا ہے کہ جو مریض اس راگ کو سنے گا اللہ تعالیٰ اس کو شفا عطا فرمائے گا۔

بعض ماہرین فن تو اس عقیدے کی بنا پر کہ اس راگ کو حضرت محبوب الہی نے شرف قبولیت بخشا ہے اس لئے وہ جب کسی محفل میں گلے بیٹھے تھے تو پہلے پوری راگ کو گنگنا تے پھر گانا گاتے تھے اور یہی اپنی اولاد کو وصیت کرتے تھے اور اس کو اثر اور کامیابی کا باعث سمجھتے تھے۔

ہمارے والدہ قبلہ رحمہم موسیقی میاں غلام محمد خاں المعروف استاد جن خاں صاحب موجد سرسار (تو اس راگ سے اتنا حسن عقیدت رکھتے تھے کہ اپنے رد زانہ کے دھانکے آسن راگ کے سروں میں پڑھتے تھے اور شاگردوں وغیرہ میں کوئی بیمار ہوتا تو اس کو یہی راگ سناتے یا اس کو یہ راگ گانے کو کہتے اور اللہ تعالیٰ حضرت محبوب الہی کی دعا کے فضل سے شفا عطا فرماتا اور ہلا

بھی یہ عقیدہ ہے جس کو ہم نے بار بار آزمایا ہے اور اللہ تعالیٰ نے کاسیابی
عطا فرمائی ہے۔ لیکن اس کا نقل حسن عقیدت ہے اس لئے ہم اس کے
مخلوق کچھ لکھنا نہیں چاہتے مگر یہ حقیقت ہے کہ اس کے سروں میں کچھ ایسا اثر
ہے کہ ہر شخص متاثر ہوتا ہے۔

اس راگ میں رگھو دھیت کو مل۔ گندھار کھاد تیور۔ اور دونوں
مدھیں ہیں۔ مگر ماہرین فن کے قول کے مطابق دونوں مدھوں کے لگانا انداز
اور طریقہ اتنا مشکل و دشوار ہے کہ ہر کس و ناکس کے بس کا کام نہیں ہے
اور تجربہ سے ان کا اظہار کرنا تو غیر ممکن ہے۔ ان دونوں مدھوں کے باعث
یہ راگ اپنے میل کے تمام راگوں، مثلاً پوریادھن سہری۔ گوری۔ مانگورا
اندھ سہری اور پرنج وغیرہ سے الگ ہو جاتا ہے۔ آج کل پوری مدھ دس
ٹھاٹھوں میں شمار کی جاتی ہے مگر اس میں صرف تیور مدھ ہی مانی جاتی ہے
یہ سمجھنا راگ ہے اس کا دادی گندھار سواد ہی نکھاد وقت شام ہے۔
آر دھنی سارے گا ما پادنی ستا امروہی ستانی د پاما گام ما گارتا

خیال راگ پوری تال تیتالہ

آستائی۔ میرادکھ ددرکیا سکھ دیا تم الے غریب نواز حضرت سلطان جی اولیا
انتر۔ تمہارے دردانے غلام تھار و عرض کرت یا حضرت محبوبانے غریب پر فضل کیا
اور دان دیا

خالی	مزب آستائی	مزب
۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳	۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱
گا ما پاد	گام ما گارے	گا گارے
را۔ دکھ۔ دو۔ رکی		یا۔۔۔۔۔
ر گا پاد	گا ر سا سا	سا سا سا سا
دی یا۔ تم۔ اے۔۔۔۔۔		خ ر پ ن واز ح من

ر	ک	گ	م	د	ی	ن	ف	ز	ب	ا	پ	آ	ک
ر	ت	س	ل	ط	ح	-	ا	و	ن	-	ی	-	ک

انتر

[illegible]

خیال پورنی تال اکتالہ

راکتہ تالی میں گیارہ کی ضرب کا اضافہ ماہرین فن کے اصول سے کیا ہے تاکہ سم کی آمد معلوم ہوتی رہے۔

آستانی. خواجه قطب الدین اولیا، تورے چرن پرس رہی دین دنی کو
نعت دو پائیں ری مائی

ان ترا سہل ولی کو لاڈلو محبوب الہی روئی رزق سبھی کو دے چکے
یا میں ہے بڑائی۔

(اگلے صفحہ پر دیکھیں)

آستانی

م				م				م		م	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ما	گا	رے	سا	سا	ر	سا	سا	نی	سا	نی	د
خوا	ج	ق	ط	ب	دی	او	لی	یا	-	ق	رے
نی	نی	ر	ر	گا	ما	د	ما	گا	گا	ر	سا
ج	ر	ن	ن	پا	ر	س	ر	ہی	-	-	-
نی	نی	ر	گا	گام	گا	ما	ما	د	د	ما	د
دی	ن	د	ن	کو	نخ	-	-	م	ت	د	آد
ماد	نی	نی	د	پا	پا	گا	ما	گام	گا	ر	سا
پا	-	تس	-	ری	-	مان	-	نی	-	-	-

انتر

م				م				م		م	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	پا	ما	گا	ما	د	ماد	نی	نی	تر	تا	تا
ہن	دل	و	لی	-	کو	لا	-	ڈ	و	-	ج
نی	نی	نی	تر	گا	ر	تا	تر	نی	د	د	پا
و	-	-	پا	-	ا	ل	-	ہی	-	-	-
گام	ما	گا	گا	ما	د	ما	د	نی	تا	نی	تا
رو	نی	ر	ز	ق	س	ہی	-	ک	دی	-	جے
ما	د	ما	نی	نی	دیا	پا	پا	گام	ما	گام	گا
پا	-	پا	پا	پا	-	پا	-	پا	-	-	-

خیال پوربی تالہ تیتالہ

آستائی۔ امیری اے میکو سب کھ دینو۔ دودھ پوت اور ان دھن لہمی پیا
پالو محمد رنگ بھینو۔

انتر۔ جگ ادبھارن جگ نتارن کر پا کرن دکھ ہرن دکھ سرن
سلطان مشائخ لایق کینو۔

آستائی

خالی	مضب	م	مضب	م
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	
نی رے گا گگا	ما رے گا گا	گکا پا ما پا	گکا ما گا گا	
اے ری اے۔	مئی اے کو۔	سب س کھ	دی۔ نو۔	
ما د	ما رے گا گکا د	ما گا ما گا	ر ر سا سا	
دو۔ د بو۔	ت اد ر	ان دھن ل	چھی۔	
نی نی ر ر	گا گا نی نی	سا پا ما پا	کام ما گا گا	
پی یا پا۔	یو۔ م م	م د رنگ	سجی۔ نو۔	

انتر

خالی	مضب	م	مضب	م
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	
ما گا گا	ما د ما د	تا تا تا تا	نی ر تا تا	
ج گ اد۔	بھا۔ رن	ج گ ن س	تا۔ رن	
تا گا گا ر	تا نی تا ر	تا نی دنی	د د پا پا	
کر پا۔ ک	رن د کھ	ھ رن د	کھ س رن	
ما گا گا	ما د یاد نی	فی د پا پا	کام ما گا گا	
سلطان م	شا۔ غا۔	لا۔ اے ق	ک۔ نو۔	

ترانہ پوری

آستائی۔ ادرے تانا دیرے ناتدیا نارے تدیا نارے تدیا نارے
تادانی

انتر۔ در در تادیم تادیم دیرے ناتادارے دانی تدیا نارے
تدیا نارے تادانی

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳	۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹
گا گا گا گا	گا گا گا گا	پا پا پا پا	پا پا پا پا
تاد	تادی یا تا	دے دے تا	اد دے تا تا
گا گا گا گا	نی نی نی نی	ر سا سا	گا گا گا گا
نی	تا - - -	تادی یا تا	یا نارے -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳	۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹
پا پا پا پا	پا پا پا پا	پا پا پا پا	پا پا پا پا
تادی	تادی م	دے دے تا تا	دے دے تا تا
گا گا گا گا	گا گا گا گا	ر سا سا	نی
تادی یا تا	تادی	یا نارے -	تادی یا تا
نی نی نی نی	گا گا گا گا	نی	رے - - -

پوری کا جو خیال لکھا جا رہا ہے

اس خیال کو بعض حضرات پوریادھناسری کا کہتے ہیں مگر اس میں خود پوری کا نام موجود ہے جو اس واقعہ کی یادگار ہے جس کا پوری کے حال میں بیان کیا ہے۔ اس لئے اس کو پوری میں لکھا جا رہا ہے دوسرے پوری اور پوریادھناسری میں صرف کوئل مدہم کا فرق ہے۔ اگر پوری میں کوئل مدہم نہ لگائی جائے تو پوریادھناسری اور پوریادھناسری میں کوئل مدہم لگانے سے پوری ہو جاتی ہے)

خیال پوری

آستائی۔ چوری مائی ادیا پیر کے دربار جہاں پوری دلہن بن بن آئی۔
انتر۔ بیان چڑھے سلطان شائع ادیا انجیا آئے براتی۔
آستائی

۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳
ر	نی	ر	گا	ما	ر	گا	گام	ما	گا	پا	پا	ما	گا	ما	ر
ن	لوری	مائی	اوی	یا	بی	ر	کے	د	ر	با	-	ر	ج	ر	ج
سا	ر	سا	نی	ر	گا	کا	پا	گام	ما	گا	ر	سا	ر	سا	ر
ہاں	پو	ری	د	ل	ھ	ن	پ	ن	ب	ن	آ	-	نی	پ	ج

انتر

۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳
ما	گا	گا	ما	د	ما	د	ما	د	ما	د	ما	گا	گا	ما	سا
بیا	-	ھ	ن	ج	ڑ	ھ	ل	-	طا	-	ن	م	شا	-	نی
نی	ر	خ	ر	خانی	د	پا	پا	پا	گام	ما	گا	ر	سا	ر	ر
اد	-	نی	یا	ام	-	بی	یا	آ	-	بے	ب	را	-	تی	ج

انتر

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	سا	نی	سا	نی	نی	پا	دپا	ن	پا
-	نے	-	دا	ت	ع	ن	ض	ر	ع
پا	ن	دپا	ن	سا	سا	رے	گ	ت	نی
-	رو	س	خ	و	سا	ن	ا	-	سا
پا	دپا	سا	سا	رے	رے	م	م	سا	رے
تے	س	د	ش	ب	خ	د	ش	ق	عز
م	پا	م	پا	ن	دپا	سا	سا	نی	نی
-	نے	-	ا	-	پا	-	را	-	ج
سا	رے	م	گ	پا	م	پا	ن	دپا	ن
غ	ز	غ	دو	-	تو	-	ہ	-	ج

راگ زلیف

آجکل زلیف راگ کئی طریق پر گایا جاتا ہے۔ ایک طریق سے یہ راگ بھروں ٹھاٹھ پر مانا جاتا ہے۔ جبکی آردھی اردھی میں رکھ کر نکھاد نہیں لگتی۔ دوسرے طریق سے یہ آساردھی ٹھاٹھ پر سمپورن روپ کا راگ مانا جاتا ہے۔ ہم ان مختلف شکلوں کے غلط یا صحیح معنی تو کہہ نہیں جاسکتا۔ البتہ اتنا کہنا ضرور مناسب سمجھتا ہوں کہ ہم کو بزرگوں نے جس طرح یہ راگ اور اس کی چیزیں بتائی ہیں ہم نے اسی شکل کو قابل اعتماد سمجھ کر لکھا ہے۔

اس میں گندھار۔ مدھم۔ نکھاد کوئل۔ رکھ تیور اور دونوں دھیتیں ہیں۔ آردھی میں۔ تیور دھیت۔ آردھی میں کوئل دھیت ہے یہ راگ کافی اور آسانی سے مرکب ہے۔ اس کی آردھی میں کافی کے اور آردھی میں آسانی کے سُر

گئے ہیں۔ مدیم دلدی سر سوادی ہے۔ اس کا وقت صبح کا ہے۔
 آروہی سارے گم پاد پاد ہاں تا امر وہی تانی دہاں دپام گ رہے سا

خیال زلیف تال تیتالہ

آستائی۔ شبہ گھڑی اندہ پاد درالاری مالیناں پھولن سہرا
 انترار۔ سب جگ میں بھیو اجیاراجب حضرت جنم پایا سب مل شکل گایا

آستائی

خالی	مزب	م	مزب	مزب
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	
سا سارگ م	مم م م م	پا د پام پا	پلا ل د پا	پا
ش سج گڑی	آ نن د پ	دپا - دے -	را - - -	-
پا دپا دپا ل	دپا ل دپا	پا د پام پا	م گ رہے سا	سا
لا - ری -	م ل فی یان	بجو - ل ن	سم - را -	-

انترار

م	مزب	خالی	مزب
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶
م م پاد پا	دپا ل شتا	دپاں تارتے تا	ستارگی رتے تا
س ب ج گ	می - بجو -	لو - ا ج	یا - را -
دپاں تارتے تا	دپا ن دپا	پا د پام پا	م گ رہے سا
ج - ب ج	من - رت	ج م -	پا - جو -
د د پام د	م گ رہے سا		
س ب ج گ	کا - لو -		

انترا۔ ہائے گ بوسیدہ مجنوں خلق ایس پر سیدہ چیت
گفت ایس گ گاہے گاہے کوئے میل رفتہ بود
تا نوم ۱۲۷۵ء دارے دانی

آستانی

۴		مرب			خالی		مرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
نی	سا	ریگ	م	م	پا	پا	پا	د	م
در	در	قو	م	م	در	در	قو	م	نا
پا	پا	ن	تا	تا	تا	تا	د	د	پا
دے	دے	نا	-	تا	دا	دا	دا	-	نی
پا	پا	ن	تا	رے	تا	تا	د	پا	ن
تا	تا	نو	م	تا	تا	تا	تا	تا	تا
د	پا	م	گ	پا	مگ	مگ	رے	رے	سا
تا	تا	نا	تا	تا	دا	دا	دا	-	نی

17

۴		مرب			فالی		مرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
۴	۳	د	د	پا	تا	تا	تا	ن	تا
پا	۲	س	گ	بو	سی	ده	م	ج	زون

آستانی

مضب					مضب					خالی				
۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا
م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م
ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا

انتر

مضب					مضب					خالی				
۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا
م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م
ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا

راگ نیریزہ صغیر

یہ راگ بھیردوں۔ اصغیان اور کافی سے مرکب ہے۔ اس میں ان تینوں راگوں کو اس خوبی سے ملا یا گیا ہے کہ ان سب راگوں کی شکلیں اپنی اپنی جھلک الگ الگ دکھاتی ہیں اور ایک راگ دوسرے سے نہیں ملتا۔ اس میں مدہم نکھاد کوئل ہیں۔ گندہار تھور ہے اور دونوں رکھیں دونوں دھوتیں ہیں۔ آروپی میں رکھب دھوت تھور اور وہی میں کوئل اس کا وادی سرمدہم اور سموادی

کھرنج ہے۔ جو کہ اس میں تینوں وقت کے تین راگ ملے ہوئے ہیں۔ اس لئے یہ
 ہر اس وقت گایا جاسکتا ہے جس وقت کے راگوں سے اسکو مرکب کیا گیا ہے۔
 آروہی۔ سا رسا رسے گام پا دیا دہاں تا
 امر وہی۔ ساں دہاں دہاں گام گام گام گام

خیال راگ نیریزہ صغیر تال اکتالہ
 آستانی۔ رے می دہاؤں پاؤں حضرت خواجہ زید الدین گنج شکر
 انتر۔ سلطان مشائخ محبوب الہی نظام الدین اولیا خضر و امیر بلبل جابا
 آستانی

۴				مرب				مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سا	سا	سا	سا	رے	گا	رے	گام	پا	م	د	پا
اے	-	ری	-	مین	-	دہا	-	دوں	پا	-	دوں
پا	پا	د	پا	دہاں	تا	تا	تا	دہاں	ن	د	پا
خ	-	من	ر	-	ت	خو	-	-	جا	-	-
پا	ن	د	پا	م	گا	رے	گا	م	گا	ر	سا
ف	ری	د	دی	-	ن	گن	-	ن	ش	ک	ر

انتر

۴				مرب				مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ا	م	پا	دہا	ن	تا	ن	تا	ر	ر	تا	تا
س	-	-	طا	-	ن	م	شا	-	ے	-	خ
رے	کا	کا	کا	ر	ر	تا	تا	ن	ن	د	پا
ج	بو	-	ب	ا	ل	ہی	ن	طا	م	دی	ن

د	د	د	د	ن	ت	ز	ت	ن	د	د	د
ا	ی	-	ر	-	س	خ	س	ر	ی	ن	ا
س	ر	گ	م	پ	گ	ر	گ	م	پ	ن	ا
-	ن	-	ج	ن	-	-	ب	-	ن	-	ا

راگ توافق

یہ راگ رلیف۔ حسینی اور سارنگ سے مرکب ہے ایکے آردھی کے
سروں میں زلیف اور حسینی۔ امر دھ کے سروں میں حسینی اور سارنگ
کا نقشہ نظر آتا ہے۔ اس میں رکھب دھیت تیور۔ مدھم کوئل۔ دونوں
گندھاری اور دونوں نکھادی ہیں۔ آردھی میں گندھار نکھادیور ہے
اور امر دھ میں نکھاد گندھار کوئل ہے اس میں مدھم دادی اور سر سمولی ہے۔
آردھی۔ نی سا رے گ رے گام پادیاں دہانی تا
امروہی۔ تا نی سٹاں دہا پام گام گ رے سا

خیال راگ توافق تال اکتالہ

آستانی۔ حضرت محبوب الہی نظام الدین اولیا ذری زرخش
انتر۔ خواجہ قطب الدین شیخ فرید گنج شکر امیر خسرو گنج بخش
م ضرب آستانی ضرب

۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
م	پا	م	گ	گ	رے	رے	گ	رے	نی	سا	نی
-	ہی	ل	ا	ب	ب	ج	م	ت	ض	ر	خ
پا	د	ن	د	ن	پ	پ	م	پ	پ	پ	پ
-	یا	لی	اد	-	ن	ن	دی	م	ظا	-	ن
م	م	پا	د	پا	ن	ن	ن	نی	د	پا	پا
مش	خ	ب	-	ر	ز	-	-	ری	-	-	زا

اترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	پا	پا	ن	ن	ن	ن	دہا	فی	فی	تا	تا
خوا	-	-	-	-	ق	ط	ب	دی	-	ن	ن
تا	رتے	گتے	گتے	رے	رے	تا	فی	تا	ن	دہا	پا
شے	-	خ	خ	ری	-	د	گن	ج	ش	ک	-
پا	ن	دہا	پا	م	گا	ل	پا	گ	گ	رے	سا
ا	ی	-	ر	خ	س	رو	-	گن	ج	بخ	ش

راگ صنم

یہ راگ ایمن بلاول اور غزال سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب۔ گندھار دھیرت تپور ہیں۔ دونوں مدھیں اور دونوں نکھادیں ہیں بعض ماہرین کا قول ہے کہ یہ راگ شدہ مارنگ۔ ایمن۔ کامود اور نوروز سے مرکب ہے۔ وہ ماہرین فن اس کی آروہی امروی کے ٹکڑوں کو اس طرح تقسیم کرتے ہیں۔

(۱) سارے م رے پانچہ مارنگ (۲) پادہانی تا ایمن (۳) سانی سا دہن دہا پانچہ نوروز (۴) پاپا پام کام رے سا کامود۔

نیر مدھم اور تپور نکھاد آروہی میں اور کول نکھاد مدھم امروی میں لگتی ہے امروی میں نکھاد گندھار و کر مہ کر گنتی ہے۔

آروہی سارے کام گا پادہن دہانی تا امروی سانی تا دہا پاپا پام کام رے سا

خیال راگ صنم تال تیتالہ

آستانی۔ نظام الدین شان ادلیا۔ نظام الدین شان اجلیا
انتہا۔ خرد آن پڑی چرن میں کرپاکر دہر کیریا

آستانی

غزل	مرب	م	مرب	مرب
۱ ۲ ۳ ۴ ۵	۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹
تا س س س گ	م گ گ گ گ	ما پ پ پ پ	ن ن ن ن	پ
ن - ن - ن -	م - دی ن -	ن - ن - ن -	او ن ی -	-
پ پ پ پ پ	د پ ن س س	پ پ پ پ پ	گ م رے سا	سا
ن ن م -	دی - ن -	ن - ن - ن -	ی - ی - ی -	-

انتر

غزل	مرب	م	مرب	مرب
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹
پ ی د پ ن	س ن س س	رے آ گ آ م	رے س س س س	س
ن س س رو -	آ - ن پ	پڑی - پ ر	ن ن ن یں -	-
رے س س س س	د پ ن د پ پ	پ پ پ پ پ	گ م رے سا	سا
ک ر پ -	ک - رو -	ب ہ ر -	کب ری ی -	-

راگ سرپردہ بلاول

ماہر موسیقی کا قول یہ ہے کہ اس راگ کا عربی عجی موسیقی میں نام غزالی بلاول ہے حضرت امیر خسرو نے اس کا نام کھائی بلاول رکھا ہے۔ یہ راگ راست سارنج (سارنگ) بلاول (بلاول) سے مرکب ہے۔ اس میں رکھ گندھار دھیت تیز۔ نکلاوہ دونوں ہیں صرف مدیم کوئل ہے اس کی آروہی دھیت اور امر وہی ہیں گندھار وکر ہے اس میں کرنج وادی پنجم سموا دی ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی - سارے گام پادہاں دہانی سا

اگر وہی - سانی سادہاں پام گام رے سا

آستائی

م		مرب				مرب		مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
نی	ر	گام	گا	گا	گا	ما	پا	گام	پا	د	پا
در	در	تا	تا	در	در	تا	تا	ند	ر	دا	نی
ما	دل	نی	دل	نی	نی	دل	نی	دل	تا	نی	تا
دا	را	دا	را	تا	تا	تا	تا	دی	م	دی	م
دل	نی	تا	نی	د	د	پا	پا	اد	پا	ما	پا
تا	دا	-	نی	ند	ر	دا	نی	ند	ر	دا	نی
پا	د	ما	پا	گام	گا	ر	گا	گام	گا	ر	سا
دی	م	دی	م	تا	-	دا	نی	ند	ر	دا	نی

انتر

م		مرب				مرب		مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	پا	د	پا	ما	ما	دل	نی	دل	تا	ر	تا
نی	ر	حکا	حکا	ن	ن	زا	-	ر	-	ما	-
ن	ن	ر	حکا	تخام	تخام	ز	تا	د	نی	د	-
دل	نی	پا	تا	آ	تا	نی	دل	نی	نی	ط	-
و	-	-	-	د	-	تا	و	حس	ن	د	-
ما	پا	نی	تا	نی	د	پا	پا	حکم	گا	ر	-
خ	س	رو	-	حس	-	دا	-	حکم	-	ند	-

راگ موافق

اہرین فن کے قول کے مطابق یہ راگ ٹوڈی، ماسری، درگا اور حسین سے مرکب ہے۔ اس میں آردھی کا پہلا حصہ ساگما یا ماسری کا ہے آردھی کا دوسرا حصہ دہانی تا درگا کھانج کا ہے۔ اور آردھی کا پہلا حصہ حسین کا تھاں دہا ہے آردھی کا دوسرا حصہ ماگ رسا ٹوڈی کا ہے یعنی اس میں رکھب کوئل، مدھم دھیت تیر۔ دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں ہیں تیر گندھار تیر نکھاد آردھی میں۔ کوئل نکھاد اور کوئل گندھار آردھی میں ہیں۔ آردھی رکھب درجت (ترک) ہے۔ یہ کھاڈو سمپورن یعنی آردھی میں تھو سر اور آردھی میں سات سر ہیں۔ بعض اس کو ٹوڈی، ماسری اور ذکاہ سے مرکب بتاتے ہیں۔ اور آردھی میں پنچم نکھاد آردھی میں نکھاد مدھم درجت کرتے ہیں۔ مگر با وادی اور سا سوادہی بتاتے ہیں، ہم کسی کی رائے کو غلط کہنا تو نہیں چاہتے مگر ایک اصولی بات کہنا ضرور مناسب سمجھتے ہیں جو سر کسی راگ میں درجت لینے جو سر کسی راگ کا دیوادی (دشن) سر ہوتا ہے وہ کس طرح وادی بن سکتا ہے جب وہ اس راگ میں ہے ہی نہیں۔ اس لئے جب اسکی آردھی میں پنچم اور نکھاد درجت مانتے ہیں تو پھر پنچم وادی کیسے کہتے ہیں۔ اس کا دقت بعض گاما دہانی تیر کی وجہ سے نام کا اور بعض گ ر کوئل ہونے کی وجہ سے جمع کا مانتے ہیں۔

آردھی۔ سا ساگما یا دہانی تا
آردھی۔ تھاں دہا یا ماگ رسا

خیال موافق تال تیتال

آستانی۔ جن کے پنجے بجے باورے ایسی بن بجائی ساورے
انتر۔ تار تار کی تان زلی جوم رہیں سب بن کی ڈاری
جن گھٹ کی پنہاری ٹھاری سولی گئیں خرد پنیاں بھرہ کو

خیال موافق آستائی

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
سا	د	ہا	ن	د	ہا	ن	د	ہا	ن	د	ہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن

انٹرا

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
سا	د	ہا	ن	د	ہا	ن	د	ہا	ن	د	ہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن
ب	ن	کے	-	پن	جھی	-	بھا	-	کے	-	دہا	ن	د	ہا	ن

نوٹ:- بعض اس راگ کے اس خیال کو اس آروہی امروہی کے سروں میں بھی گاتے ہیں۔

آروہی۔ سا رگ ما دہا تا

امروہی۔ سا دہا ما گکارے سا

راگ عشاق

یہ راگ سازنگ - بسنت اور نوا سے مرکب ہے۔ اس راگ میں رکھب نکھاد تیور ہیں۔ دونوں مدھیں دونوں دھیوتیں ہیں اور گندھار و رجت (ترک) ہے آردھی میں دھیوت مدھم تیور اور امر دھی میں دھیوت مدھم گول ہیں اس کی آردھی کا پورا وانگ (پہلا حصہ) سازنگ سے۔ آردھی کا اترانگ (دوسرا حصہ) نوا سے۔ امر دھی کا پہلا حصہ بسنت سے اور امر دھی کا دوسرا حصہ سازنگ سے مرکب کیا گیا ہے۔ انہیں راگوں کے ان ٹکڑوں سے اس راگ کا سروپ بنتا ہے۔ وادی سا سواد ی پا ہے۔ وقت دوسرا پہر دن ہے۔

آردھی - سا رے م رے ما پا دپا وہانی سا
امروہی - تانی دہانی دہا ما پا م رے سا

خیال راگ عشاق تال اکتالہ

آستانی - سانچی دھرن - سانچی مورن سانچو راگ سانچی تان جو کوئی گاؤ
تال سرن میں واکو گنی مان۔
انتراء - تال سرن بھید جانے کال اکال پچانے جو آپ کو جانے خرد
واکو بڑھو گیان۔

آستانی

م				م				م			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
م	م	ک	ک	ا	ا	پا	پا	پا	د	د	پا
ساں	-	چی	دھ	ر	ن	ساں	چی	و	-	ر	ن
ما	پا	د	پا	دپا	دپا	نی	نی	نی	نی	د	پا
ساں	چو	را	-	گ	-	ساں	چو	تا	-	ن	-

دہا	نی	تا	تا	نی	نی	د	د	پا	پا
جو	کو	نی	گا	دے	-	تا	ل	س	ر
ما	ما	پا	پا	م	رے	ما	پا	م	م
وا	-	کو	-	گ	-	ن	-	جا	-

انتر

م				ضرب				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
رے	م	رے	ما	پا	پا	د	پا	دہا	نی	نی	تا
تا	-	ل	س	ر	ن	بھے	-	د	جا	-	لے
نی	نی	تا	تا	رے	رے	آ	رے	تا	رے	نی	تا
کا	-	ل	آ	کا	-	ل	پہر	جا	-	نے	-
تا	رے	نی	تا	دہا	نی	دہا	نی	تا	نی	نی	پا
جو	آ	پ	کو	جا	-	نے	-	خ	س	رو	-
ط	پا	دہا	نی	نی	د	د	پا	م	م	رے	سا
وا	-	کو	-	ب	-	ڈو	-	گیا	-	-	ن

راگ مجیر (محبیب)

یہ راگ غاراء کافی۔ دلیں اور فزوز سے مرکب ہے۔ اس میں سانی سا دہانی سانی سا غاراء سے۔ م پادہاں دہانی تا فزوز سے۔ تان دہا پام پام کافی سے۔ ما ذہا پام رے دلیں سے مرکب ہے اس میں رکھ دھوت تیز ہے۔ گندہارم کو ل ہے اور وہ فون نکھادیں ہیں آردہا میں تیور نکھاد اور امر دہا میں کو ل نکھاد ہے۔ آردہا میں گندہار ورجت اور امر دہا میں دکر ہے۔ یعنی م گ م رے کی صورت سے لگائی جاتی ہے اس میں ان سب راگوں کی شکل الگ الگ جھلکتی ہے مگر ایک دوسرے سے

نہیں ملتا۔ اسی وجہ سے ہمارے ماہرین اس راگ کو مشرعی راگ کہتے ہیں
 (یعنی وہ راگ جس میں کئی راگوں کی جھلک دکھائی دے) بعض کا قول ہے کہ
 مجیر اور عجیب دو الگ الگ راگ ہیں۔ مگر زیادہ ماہرین فن کا اس پر اتفاق
 ہے مجیر لفظ بکر کر عجیب بن گیا ہے اور یہ دونوں ایک ہی راگ کے نام ہیں
 بعض اس میں دھیت وادی اور گندھار سموادی مانتے ہیں مگر گندھار اسکی
 آروہی میں درجت ہے اس لئے جو سر راگ میں درجت پہنچتا ہے وہ وادی
 یا سموادی نہیں بن سکتا۔ اس وجہ سے ماہرین فن کا اس پر اتفاق ہے کہ
 مجیر میں رکھب وادی اور دھیت سموادی ہے۔ یہ دو روپ کا راگ ہے
 جس کی آروہی امر وہی اس طرح ہے۔

آروہی۔ سا نی سا نی سا رے م پادہاں دہانی تا
 امر وہی۔ تا نی تاں دہا پام پام رے م پام رے م

خیال راگ مجیر (عجیب) تال فرودت

آستانی۔ حضرت نظام الدین اولیاء پیر مشائخ فور
 انترا۔ ان پڑی دربار تبارے خرد پر کر پا کرو برائے انبیاء
 پیر مشائخ فور

آستانی

م				م				م				م			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
سا	نی	سا	نی	تا	دہانی	سا	رے	م	پا	ن	دہاں	پا	نی	پا	نی
ح	ض	ر	ت	ن	-	ظ	م	دی	ن	اد	-	نی	نی	نی	نی
م	پا	دہانی	تا	دہا	دہاں	پا	م	پا	گ	م	م	ر	ر	ر	ر
پ	-	ر	-	م	شا	-	-	ے	خ	نو	-	ر	-	-	-

انتر

م				مرب				مرب				مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک	ک
خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ
م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م
ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان	ان

راگ غنم

یہ راگ پوری۔ این اور ہندول سے مرکب ہے۔ اس میں گندہار
مہم اور نکھاد تیر میں۔ دونوں رکھیں اور دونوں دھیوتی ہیں۔ تیر رکھ
دھیوت آروہی اور کول رکھ دھیوت امرہی میں لگتی ہیں۔ یعنی اسکی آروہی
میں پہلا ٹکڑا سارے گا مایا این کا۔ دوسرا ٹکڑا دہانی دہانی تا ہندول
کا آروہی کا پہلا حصہ چونکہ این میں تیر رکھ ہندول میں تیر دھیوت ہے
اور توان میں کول دھیوت اور پوری میں کول رکھ ہے اس وجہ سے
اس راگ میں دونوں رکھیں اور دونوں دھیوتی ہیں۔ اس کا وادی سر
کھونج اور سوادہ سر پنجم ہے۔ وقت شام کا ہے۔

آروہی سارے گا مایا دہانی تا امرہی تا دہانی دہانی دہانی گارے گارے

خیال راگ غنم تال تیتالہ

آستانہ۔ اور سنووری آج پیر مورے چن تھو کی لان رکھ مورے پیارے
انتر۔ تھو تھو ہاؤ دھیر۔ پیر چن تھو کی لان رکھ مورے پیارے

آستانی

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
پا	د	نی	د	پا	د	پا	پا	رے	گا	گا	پا	پا	د	پا	پا
رے	مو	رے	رے	پی	ری	ری	ری	س	نو	مو	س	ر	ر	ا	ا
سا	گا	ر	سا	م	گا	پا	پا	د	نی	د	پا	پا	د	پا	پا
پا	رے	پا	رے	پا	رے	پا	پا	کے	کے	کے	کے	پا	ر	ن	پا

انتر

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
سا	ر	تا	تا	گا	گا	گا	گا	د	نی	تا	تا	تا	پا	پا	پا
رے	پی	رے	رے	دھی	دھی	دھی	دھی	تو	بن	دھا	دو	پا	پا	ت	ت
سا	گا	ر	سا	پا	نی	نی	نی	د	نی	تا	نی	پا	پا	د	پا
پا	رے	پا	رے	پا	رے	پا	پا	پا	رے	پا	پا	پا	پا	پا	پا

راگ حجازی (جیت شری)

یہ عربی موسیقی کا راگ ہے اور عربی چھ راگوں میں سے ایک راگ جو کہ ہندوستانی موسیقی مالکوس کہتے ہیں اس کی فروغ النغمہ (بھارج) ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے اس کا نام جیت شری مقرر کر کے روانہ دیا ہے، اس لئے آج یہ راگ جیت شری کے نام سے مشہور ہے۔

اس میں رکھب دھیت کر ل گئے ہارم اور نکھادیتور ہیں۔ یہ ادو سمپورن راگ ہے یعنی اس کی آروہی میں رکھب دھیت ترک (درجت) ہے اور امدوہی سمپورن ہے یعنی امدوہی میں ساؤں سے لگتے ہیں۔ اس میں گنے ہار

دادی اور نکھار سمودی ہے۔ وقت شام کا ہے۔

آروہی۔ سار سا گا ما پا د پانی تا

امروہی۔ ستانی دپا دما پانا گار سا

سادرہ (خیال) راگ حجازی (جیت شری) تال جھپتالہ

آستانی۔ کلس جوت لاگی رہت خواجہ معین الدین کے دربار

انتر۔ دھولے گنبد پر بل بل جائے پانی ہے من کی مراد

آستانی

غالی	مزب	م	مزب	م	مزب
۵ ۶ ۷	۸ ۹ ۱۰	۱ ۲	۳ ۴ ۵	۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱
ک	پا	سا	پانی	گا	گا
ل	س	لا	ت	کی	ر
پا	پا	ما	پا	گا	ر
ھ	ت	م	جہ	دی	ن
گا	گا	گا	ما	ر	پا
کے	-	با	ر	-	ک
پا	ر	سا	سا	-	-
ن	ج	ت	-	-	-

انتر

م	مزب	غالی	مزب	م	مزب
۱ ۲	۳ ۴ ۵	۶ ۷	۸ ۹ ۱۰	۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵
پا	تا	تا	تا	پا	تا
دھو	-	گن	-	پ	-
-	ے	ب	د	-	-

نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی
د	د	د	د	د	د	د	د
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی
م	م	م	م	م	م	م	م
نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی
ت	ت	ت	ت	ت	ت	ت	ت

راگ فرغانہ

یہ راگ تین عربی راگوں (۱) کرولی (۲) مری (۳) حجاز سے مرکب ہے جو راگ ہندوتنی موسیقی میں گن گلی۔ السری اور گورا کے نام سے مروج ہیں۔ آج کل گن کلی نام سے دو راگ مروج ہیں ایک بھیروں ٹھاٹھ کی گن کلی اور دوسری بلاول ٹھاٹھ کی گن کلی فرغانہ بلاول ٹھاٹھ پر جو آج کل گن کلی مانی جاتی ہے اس سے ہی مرکب ہے۔ اور گوری اور گورا بھی دونوں راگ الگ الگ ہیں فرغانہ گورا سے مرکب ہے۔ چونکہ گن کلی میں سب سرتیور اور صرف مدہم کو مل ہے اور گورامیں رکھب دھوت تیور مدہم کو مل اور دونوں گنہار میں دونوں نکھادیں ہیں اور السری میں سب تیور رکھب دھوت درجت ہے۔ اس وجہ سے اس فرغانہ راگ میں رے دہا تیور۔ مدہم کو مل۔ دونوں گنہاریں۔ دونوں نکھادیں ہیں۔ اردھ میں گنہار نکھاد تیور۔ اردھ میں نکھاد گنہار کو مل ہیں۔ اس کا دادی کھنجر سر اور سموادی پنجم سر ہے۔ کو مل گنہار اردھ میں دکر موہ کر گئی ہے۔ وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سارے گ کے گام بادیوں دہاتی اردھ۔ سانی ساں دہا گام باگ م کے سا
خیال راگ فرغانہ تال پینالہ (دھیم)

آستانی۔ جے جے نظام الدین جگ تارن تا پرین پران کروں دارن
انتر۔ خرد کے پر بھوا احمد کے پوت تن من دھن کروں نادر

آسانی

خالی	مضب	م	مضب	مضب
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	
سائی سا رھا	گا م گایا	دلا م مایا دھا	ن ن دھا پا	
جے - جے -	ن - ظا -	م - دی -	- - - ن -	
پا دھا دھا	سا ن دھا پا	پا دھا پادھا	دھا دھا دھا پا	
جا - گ -	تا - ر ن	تا - پ -	ر - سی -	
م م دھا پام	م م پا پا	گا گا م پا	گ م رے سا	
پا - ن -	ک - روں	دا - - -	ر - - - ن	

انرا

خالی	مضب	م	مضب	مضب
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	
پام پا دھا پا	دلا فی سائی سا	رے رے سا سا	فی فی سا سا	
خ - س -	رو - کے -	پ - ر -	بھو - - -	
گت م رے سا	فی فی سا سا	رے رے سائی سا	ن ن دھا پا	
ا - م د	کے - پوت	ت - ن -	م - ن -	
پا ریا پادھا	سا ن دھا پا	ن دھا پام پا	گ م رے سا	
دھ - ن -	ک - روں -	ن - سا -	- - - ر ن	

راگ امین

ماہرین فن کا قول ہے کہ اس راگ کا عربی نام امین اور عجمی (فارسی) نام امین ہے۔ آج کل ہندوستانی موسیقی یہ امین کلیں کے نام سے پہلا ٹھاٹھ مانا جاتا ہے۔ عربی عجمی موسیقی میں اس راگ کو پہلا راگ اور آدم راگ کہا جاتا

[illegible]

ترانہ یمن مال تیا لہ (اس میں کوئلہ ہے)

[illegible]

آستانی

خالی				فرب				م				فرب			
۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
کار کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا
دے	نی	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م

۱۔ دلم فی رے	گام گام رے	سا سا سا فی	فی دہا یا ما
دا فی دا فی	اودے تا نا	دی م تا دے	ر تا -
پا رے گا ما	پا نا گام	گا رے گا رے	سا سا رے
تا - نا -	دے رے دی م	م تا -	نا - او دے

انتر

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	دہا	ما	دہا	ما	گا	گا	گا	گا
تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تے	تا	دے	رے	دے	رے	تا	تا	تا
گا	رتے	گا	رتے	تا	فی	دہا	پا	گا	گا	ما	دہا	فی	تا	تا	تا
دیر	نا	دیر	نا	تا	دیم	-	دیم	دھر	دھر	کٹ	تک	نگن	نا	دھا	تی
گھ	رتے	تا	فی	دہا	پا	ما	گا	گا	رے	گام	گا	رے	سا	رے	رے
کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان	کھان
گا	پا	گا	رے	نی	رے	گا	ما	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا

راگ بولان (بھیروں)

ماہرین فن کا قول ہے کہ عربی راگ بولان جو چھ راگوں میں سے پہلا راگ کہلاتے اس کا حضرت امیر خسروؒ نے بھیروں نام رکھ کر روانہ دیا ہے اور اسی نسبت سے بھیروں کو پرچم بولا راگ کہا جاتا ہے اور چھ راگ میں راگنی سسٹم میں پرچم راگ بھیروں کے نام سے مشہور ہے مروجہ خطاطی سسٹم میں اس کو چھ خطاطی مانا جاتا ہے۔

اس میں رکھتے دھیت مدھم کو لہیں اور گندھار نکھائیو رہیں۔ یہ سپورن راگ ہے اس کی آرمی امروہی میں کوئی سر ترک (درجہ) نہیں کیا جاتا۔

اس کا دادی سردھوت سوادى سر رکھ ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا رگام پادنی تا

امروہی۔ تانی دپام گارے سا

اس راگ کو ماہرین فن بھگتی رس راگ کہتے ہیں یہاں جو دو

نوٹ بہ خیال لکھے جا رہے ہیں۔ حضرت امیر خسروؒ کے زمانہ سے ماہرین فن

کے خاندانوں میں اس طرح نسل در نسل اور سینہ بسینہ چلے آ رہے ہیں کہ ہر ایک

خاندان کے بچے بچے کو یاد ہیں جو صبح کو سب سے پہلے ان ہی دونوں خیالوں

کو گاتا ہے۔

خیال بھیروں جھپتالہ

آستانیؒ اللہ ہی اللہ جل شان اللہ تیرا نام لئے میری ہوئے تسلام

انتر۔ تو کریم تو رحیم تو غفار تو ستار رم جہم بر سے نذر تجلا

آستانی

م	ضرب	خالی	ضرب	م
۱	۲	۳	۴	۵
۶	۷	۸	۹	۱۰
د	د	پا	پا	د
ال	-	ل	ہ	ہی
ر	ر	گا	م	پا
جل	لے	شا	-	ن
نی	سا	گا	گا	م
تے	را	نا	-	م
آستانی	آستانی	د	پا	نی
ہ	-	وے	-	ت

انتر

م		مرب			غالی		مرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	م	د	د	فی	تا	تا	تا	تا	تا
تو	ک	ری	-	م	تو	ر	جی	-	م
د	د	فی	تا	ر	تانی	تانی	د	د	پا
تو	عفت	فا	-	ر	تو	ست	تا	-	ر
پا	پا	گا	گا	م	پا	د	فی	تا	ر
م	م	جھ	-	م	ب	ر	سے	-	-
تانی	تانی	د	پا	فی	د	پا	پا	گا	م
نو	-	ر	-	تا	حل	-	لا	-	-

سادره (خیال) بھیروں تال جھپتا لہ

آستائی۔ تو اب یاد کر لے اے بندے اپنے اللہ کو اپنے مولا کو جاکچہ بھلا ہوئے تیرا
انتر۔ لا الہ الا اللہ محمد رسول اللہ کلمہ نبی کا زبان پہ تو دھر
یاد کر لے۔

آستائی

۵			۶			۷			۸			۹			۱۰		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸
د	د	پا	پا	پا	د	د	د	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اے	ک	ر	لے	-	اے	اے	د	-	د	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
پا	ر	ر	گا	م	پا	پا	گا	گا	گا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ال	پ	ا	نے	-	پا	پا	-	-	-	دے	دے	دے	دے	دے	دے	دے	دے

انتزا

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
شا	نی	شا	نی	نی	د	د	د	م	م
م	ه	لا	ال	ال	-	ه	لا	ا	لا
یا	د	د	سای	سای	آ	شا	نی	د	د
-	ه	لا	سول	سول	ر	-	در	م	حم
آ	شا	نی	د	یا	م	گا	گا	د	د
ز	-	ک	-	نی	ن	ه	م	یا	ک
م	گا	یا	یا	د	نی	یا	د	نی	شانی
د	-	یا	ر	د	تو	ر	یا	-	بان
م	گا	یا	یا	د	نی	یا	یا	د	د
د	-	یا	یا	ا	تو	-	یا	ر	ک

ترا نه کھیروں تیتالہ

[illegible]

۷۔ تادارے دانی نادر در دانی تم در در دانی تادارے دانی

انتر۔ دردریم دردریم تادیم دیم تاماناماناما نیچے لائے بیت للے

نیچے لے نیچے لے لے نادور تادانی تم درناتما دارے دانی۔

انتر

[illegible]

راگ بہار

ماہرین فن کا قول ہے کہ یہ راگ حضرت امیر خسرو کی اختراع بھی ہے اور ان کا پسندیدہ بھی ہے اور یہ راگ آپ کو اس قدر مغرب تھا کہ آپ نے اس راگ کے میل سے بہت سے راگ بنائے ہیں جو بہار کے اقسام کہلاتے ہیں۔ بہار راگ کو غیر موسمی راگوں سے مرکب کرنے کا بھی یہی مطلب معلوم ہوتا ہے کہ یہ راگ ان غیر موسمی راگوں سے مرکب ہو کر ہر موسم میں اور ہر وقت میں گایا جاسکے۔

ماہرین فن کے قول کے مطابق یہ راگ پانچ راگوں سے مرکب ہے (۱) سوا (۲) خرکوب (۳) امین (۴) شہانہ (۵) اڈانہ یعنی سارے ساگ م پاسولہ سے نی دہاں یا خرکوب سے پادہانی تا امین سے تانی تا دہاں یا شہانہ سے اور باگ م رے سا اڈانہ سے مرکب ہے۔ اس کو ایسے راگوں کے ٹکڑوں سے مرکب کیا ہے کہ اس راگ میں موسم بہار کا منظر سٹ کر آگیا ہے اس راگ میں رکھ دھوت تیور۔ گندہار مدھم کول اور دونوں نکھادیں لگائی جاتی ہیں مگر تیور نکھاد آروہی میں اور کول نکھاد امر دہی میں لگتی ہے۔ مدھم وادی اور سر سمولی ہے۔ وکر دپ کا راگ ہے اور موسم بہار میں ہر وقت گایا جاسکتا ہے۔ آروہی۔ سارے ساگ م باگ م دہاں پادہانی سا امر دہی۔ تانی تا دہاں یا م باگ م رے سا

ماہرین فن کی روایت ہے کہ بغتہ چھٹی کے دن آپ نے دیکھا کہ اہل خود حضرات بیٹے کی صورت میں مزاروں میں ہمارے چڑھانے جا رہے ہیں۔ حضرت امیر خسروؒ یہ منظر دیکھ کر شاعر ہوئے اور آپ نے بھی پھولوں کا ایک گلہ سہ (جو آن کل گردہ دا کہلاتا ہے) بنایا اور اس کو ہر قدم میں لیکر قوالوں کے ساتھ گاتے۔ حضرت شیخ الشارح نظام الدین ادیلیا کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ حضرت محبوباؒ نے یہ منظر دیکھ کر مسکرائے۔

اور اسی تاریخ سے یہ حضرت شیخ الشارح کے دربار میں یہ رسم سنائی جانے لگی۔ اور حضرت نظام الدین اولیاء کی وجہ سے پھر تو یہ رسم اتنی مقبول عام ہوئی کہ اس سلسلہ میں ہر ایک بزرگ کے مزار پر سالانہ یہ رسم ادا ہونے لگی۔

ہمارے بچپن میں دہلی میں اس رسم کا اتنا زور تھا کہ پہلی تاریخ سے چھپے کی آخری تاریخ تک تاریخ مقررہ ہر (کیونکہ ہر ایک بزرگ کے مزار کی تاریخ مقرر سختی) بہت بڑا میلہ نکلتا۔ ہزاروں کی تعداد میں ہر جگہ لوگ جمع ہوتے۔ دن بھر میلہ سوتا اور رات بھر گاتے بجانے کی محفلیں ہوتی تھیں، اور اہل دہلی کے لئے بہت کا پورا ہمینہ مرثیہ بار کا ہی نہیں ہر بیار کا ہمینہ ہوتا تھا۔ افسوس اب نہ وہ دہلی ہے اور نہ وہ دہلی والے اس لئے جن آنکھوں نے وہ منظر دیکھے ہیں ان کی مثال دہی ہے کہ "ایک بار دیکھا ہے دوسری بار دیکھنے کی ہوس ہے۔"

مگر یہ بھی غنیمت ہے کہ حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار مبارک پر اب بھی مقررہ تاریخ پر وہ رسم ادا ہوتی ہے اور اس منظر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

یہاں جو چیز مبارک لکھ رہے ہیں یہ اسی تاریخی منظر کی یادگار ہے۔

خیال راگ بہار تال دھیمہ (تمیالہ)

آستانی۔ سکل بن بھول رہی مرسوں اموا امورے ٹیو بھولے
کول کو کے ڈار ڈار اور گوری کرت سنگار نا لتیا کر گوا
لے آئی کر سوں۔

انتر ۱۔

طرح طرح کے بھول گائے لے گروا ملحق میں آئے
نظام الدین کے دارے پر آؤں کہہ گئے عاشق رنگ اور
بیت سنئے برسوں۔ سکل بن بھول رہی مرسوں۔

آستانی

م				خال				م			
۴	۳	۲	۱	۱۱	۱۰	۹	۸	۵	۴	۳	۲
پا	دہا	نی	پا	م	پا	گ	م	پا	دہا	نی	پا
س	ک	ل	ب	ہ	چھو	ل	ر	ہی	س	ر	سوں
پا	نی	تا	تا	ن	پا	تا	تا	پا	م	پا	م
ک	ل	ب	ن	ام	ب	وا	-	مو	رے	-	تے
ب	رے	سا	سا	م	م	م	م	پا	گ	م	م
چھو	-	لے	-	کو	-	یے	ل	جو	-	لے	-
م	م	گ	گ	م	م	دہا	دہا	نی	نی	تا	تا
-	ر	اد	ر	گو	-	ری	-	ک	رت	سن	سما
تا	م	م	م	تے	تا	تے	نی	تا	تے	تا	دہا
ل	نی	یا	-	گ	ژ	وا	کے	آ	نی	ک	ر

م				خال				م			
۴	۳	۲	۱	۱۱	۱۰	۹	۸	۵	۴	۳	۲
تا	نی	تا	تا	ن	دہا	نی	نی	م	م	م	م
-	ط	ر	ح	ط	ر	ح	کے	-	چھو	ل	ل
نی	م	تے	تے	تے	تے	تا	تا	نی	تا	تے	تا
ے	-	گ	ژ	دا	-	پا	-	تھ	ہی	-	آ
پا	ن	پا	پا	پا	م	پا	پا	گ	گ	م	رے
ن	ظا	-	م	دی	-	کے	-	د	ر	وا	-
تے	تے	تے	تے	تا	تے	تا	تے	نی	نی	تا	تا
آ	-	و	و	ک	ہ	گ	لے	ع	-	ش	ق
نی	نی	نی	نی	تا	تا	تے	تا	ن	دہا	پا	پا
نی	-	ت	گ	ب	ر	سوں	-	س	ک	ن	ن

فی	نی	تا	ر	پا	پا	نی	تا	نی	د	پا	پا	م	گا
نا	م	ع	ی	ح	ر	د	ج	ب	لے	پن	ج		
گلا	پا	د	پا	پا	پا	پا	م	گا	گا	ر	سا		
ت	ن	کی	سے	وا	ک	رے	-	-	-	-	-	-	-

خیال پہنچ رکمات اتال جھپتالہ

آستائی۔ حضرت علی گھر انڈیہ پاوا حوروں نے سب مل شکل گایا
انتر۔ دوؤں جہاں میں ہوئی روشنائی حسن حسین جنم جب پاوا
حوروں نے سب مل شکل گایا۔

آستائی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	د	پا	پا	پا	م	گا	م	سا	سا
ح	-	گھر	-	لی	ع	ت	ر	من	ح
د	نی	تا	نی	نی	د	پا	پا	د	د
ا	-	سا	د	د	ب	-	د	نن	ا
نی	گا	پا	پا	پا	پا	د	نی	تا	نی
ح	-	م	پا	پا	پا	روں	پا	-	ح
پا	گا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	نی	پا
من	-	-	-	گا	ل	-	گ	-	من

انتر

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	تا	نی	نی	د	پا	پا	پا	پا
-	-	ر	ب	ق	ح	-	ن	-	د

لوٹناراگ پرچ (کمات) نال تیتالہ
آستائی۔ کون دسی کا لوٹناماں بھاگ کھادی مہناماں
انتر۔ بڑا بڑی جگ جگ جیوی عطر سہاگ لوٹناماں

آستائی - کون دلیں کا ٹوٹنا ماں بھاگ مکھا دی ہوٹنا ماں
انتر - بڑا بڑی جگ جگ جیوں عطر سہاگ ٹوٹنا ماں

آستان

[illegible]

خالی				منبر				منبر				خالی			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
چا	د	پا	ر	نی	نی	تاتا	نی	نی	نی	سار	نی	نی	تانی	د	پا
ب	ن	ٹا	-	ب	ن	وی	-	گ	گ	ج	ج	-	ج	-	دے
نی	نی	سار	نی	سار	نی	د	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ع	ط	ر	س	ط	گ	م	-	-	-	-	-	-	-	-	-
گام	گاز	سار	نی	نی	سار	سار	سار	سار	سار	سار	سار	سار	سار	سار	سار
کا	-	م	ن	دے	-	س	کا	و	-	نا	-	-	-	-	-
x				T				S				T			

خیال راگ پرچ (کلمات) تال جھپ تالہ

آستانی - تم بن کون بندھا دے موری دیر حضرت نظام الدین اولیاء پیر
انتر - آن پڑی دربار تبارے سن لچا بی عرض امیر حضرت نظام الدین اولیاء پیر

آستانی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سا	ر	گ	م	م	کا	پا	پا	د	پا
ت	م	ب	-	ن	کو	-	ن	-	بن
پا	د	پا	پا	ر	نی	نی	تا	تا	تا
دھا	دے	مو	-	ری	دی	-	ر	-	-
نی	کا	نی	ر	پا	پا	پا	کا	م	م
ج	ض	ر	ت	ن	نظا	م	دی	-	ن
پا	نی	د	پا	پا	گام	کا	-	سا	سا
اد	-	لی	پا	-	بی	-	ر	-	ے
S				T				T	

نی سا گام	کا نا پا د	پا د فی سا فی د	ا - و پا
پ - ر	م فی تے -	و - ر گ	اے تا نا
پا د	نی فی سا نا	سا ر سا ر	فی فی سا سا
در در نا نا	نا نا نا تم	در در سا نا	نا نا نا نا
سا گ کا ر	سا ر سا سا	دنی سا د پا	ما د
دی م دی -	م تا نا نا	تا - دی م	دانی

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳	۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹
سا	د فی د فی	پا د ما پا	گام گا ما
سا	دلم فی دلم فی	پا دلم نا پا	گا سا گا ما
پا	د فی سا ر	ر سا فی د	ر گا ر سا
پا	دلم فی سا ر	ر سا فی دلم	ر گا ر سا
تا	د فی سا ر	پا د ما پا	نی سا گام
گن	دلم گن	دلم گن	دلم گن
سا	پا د فی	کا ر سا	نی سا سا
ت	رگان دلم	کٹ تک دھت	دبا کٹ تک دھ

ترانہ بھیروں

آستائی - دانی دریا دارا قوم دریا مالتے نے نا

انترام - تانا نا در در دانی تم در در تانا نا نا نا نا نا نا نا نا در در تم در در تم در

دیم دیم دے قوم بنوت بہار گلشن میں اب سہوں قلم نگاہ -

انتر

[illegible]

انتر

خالی				مضب				م				مضب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
ما	د	یاد	فی	تا	فی	تا	سا	فی	ر	تا	فی	تر	کا	ز	سا
ساں	-	چو	-	پی	-	رن	-	ظا	م	دی	ن	اد	-	ی	یا
فی	تا	ر	فی	د	ما	م	گام	گام	گام	ما	گام	گام	گام	گام	گا
ج	-	ماں	-	گوں	-	-	-	سو	-	پا	-	-	-	-	-
ر	سا	گام	سکا	فی	ر	گام	-	-	-	-	-	-	-	-	-
نوں	-	پج	ر	ن	-	ت	ک	-	-	-	-	-	-	-	-

ترانہ للت (رغت) تال دھیمہ تیتالہ

آستائی - تانا دپرے ناتا نوم تا تدرے دانی دانی تادانی نادانی
انتر اے نشوند یا دشنود من گنگرے میکد۔

آستائی

۹				۱۰				۱۱				۱۲			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گام	د	ما	د	فی	سا	سا	تا	ر	تا	فی	تا	ر	کا	م	گا
تانا	دے	رے	تا	-	-	-	-	نوم	-	-	-	-	-	-	-
فی	تا	فی	د	ما	م	گا	کا	فی	ر	فی	-	-	-	-	-
تا	وے	دا	-	فی	-	-	-	دانی	-	تا	-	-	-	-	-
ما	د	ما	د	فی	تر	فی	د	ما	د	ا	-	-	-	-	-
تا	-	-	-	-	-	-	-	دا	-	-	-	-	-	-	-

انتر

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۱	۱۰	۹
گا	گا	گا	گا	نی	نی	نی	نی	د	د	د	د
اے	و	ن	د	و	ن	و	ن	د	د	د	د
تا	تا	تا	تا	د	د	د	د	د	د	د	د
من	گ	ف	و	ی	ی	ی	ی	و	و	و	و
گ	م	د	م	د	م	د	م	د	م	د	م
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا

خیال راگ سرپردہ بلاول تالی تینالہ

راگس کا بیان سرپردہ راگ کے حال میں بیان کیا جا چکا ہے
 استانی - سلطان نظام الدین اولیاء زری زربفت نیچے کرم سرکار
 انتر - اب موری سن کی نشا پوری کر دے احمد کے دربار

آستانی

خالی	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۱	۱۰	۹
نی	س	ل	ب	د	ز	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
س	ل	ب	د	ز	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ب	د	ز	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ز	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
س	ل	ب	د	ز	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ

انتر

غالی	حزب	م	حزب	غالی
۱۰ ۹	۱۲ ۱۱	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
پا پا نا گا	ما د پا پا	نی سا نی سا	سا سا نا سا	سا نا نا سا
ا ب مورے	م ن کی	من - شا پو	ری ک رو گے	ری ک رو گے
نی سا نا نا	ز نی دیا	گا ما گا پا	ما گا ر سا	ما گا ر سا
ا ج - م -	د - کے -	در - - -	با - - -	با - - -
نی سا گا سا	ما د پا پا	نی سا نی د پا	سا گا ر سا	سا گا ر سا
س ل طا -	ن - ن -	نظام دی ن	اد - لی یا	اد - لی یا

کراد (کامود)

اس کا عربی نام کراد ہے۔ جو عربی راگ درک (دیک) کی خوشہ (راگنی) ہے۔ اس کو حضرت امیر خسروؒ نے کامود نام سے رداج دیا ہے۔ اسمی رکھب گنڈھار۔ دعوت۔ نکھار تیور میں اور دو فون مد میں ہیں تیور مدیم آروپی میں اور کول مدیم آروپی میں لگتی ہے۔ آردی میں گنڈھار درجت ہے اور آروپی میں گنڈھار وکر ہو کر لگتی ہے۔ بعض نکھار درجت کرتے ہیں اور بعض نکھار درج (کرکرد) کو کے لگاتے ہیں۔ اس میں نیم دادی اور رکھب سوادی ہے۔ وقت رات کا ہے۔ وکر روپ کاراگ ہے۔

آروپی۔ سارے پاماپا دھا پانی دہا سا
آروپی۔ ستانی دیا پاماپا دہا پانگام رے سا

ترانہ کراد (کامور) تال جھپ تالہ

استانی۔ دارادیم دارادیم میرے ناتا داسے دانے تا فوم تا نام در نادانی دوت
انتر۔ ہر پلشت در پلشت الحمد علم الدلی در ش خدا۔

آستانی

م		مرب			خالی		مرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سا	دہا	پاما	پا	پا	م	رے	سا	رے	سا
دا	را	دی	-	م	دا	را	دی	-	م
سا	سا	ر	م	رے	سا	سا	دیا	دیا	پا
دے	رے	نا	-	تا	دا	رے	دا	-	نی
پا	سا	سا	سا	سا	سا	رے	گاما	رے	رے
پتا	-	دی	م	تا	ما	-	تم	-	در
پا	پا	گام	رے	رے	دیا	دیا	پا	گا	م
نا	-	-	-	-	دا	نی	دو	س	ت

انتر

م		مرب			خالی		مرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	پا	تا	تا	تا	تا	رے	سا	تا	تا
پا	-	و	-	ن	بو	-	و	-	تا
دہا	دہا	نی تا	رے	رے	تا	تا	دہا	دہا	پا
ر	ر	پا	-	ت	ا	-	م	-	د
پا	گا	گا	گا	تم	ر	ر	تا	دہا	پا
پا	-	مل	-	ل	دن	-	نی	-	پا
دہا	پا	پا	پا	دہا	دہا	دہا	پا	گا	م
و	ر	س	-	ن	دا	-	-	-	-

راگ لمعانہ کرے (اڈانہ کانڑا)

اس کا عربی نام لمعانہ کرائے ہے۔ آجکل اڈانہ کانڑے کے نام سے مشہور ہے۔ یہ کرنے (کانڑا) کی ایک قسم ہے۔ اس میں رکھب تیور۔ گزہار مدھم اور دھوت کوئل اور دونوں نکھادیں ہیں۔ مگر تیور نکھاد بہت کی کے ساتھ آروپی میں لگائی جاتی ہے۔ آروپی میں گزہار درجست ہے اور اردہ میں گزہار دھوت و کر موہ کر لگتی ہے اس میں سا دادی پا سوادی ہے وقت رات کا ہے۔

آروپی۔ سار۔ م۔ پا۔ د۔ فی۔ تا
امروپی۔ سا۔ د۔ پا۔ م۔ پا۔ گ۔ م۔ د۔ سا

تروٹ راگ اڈانہ (لمعانہ) مال تبتالہ

آستائی۔ کران دہا دہا دہا دہا کٹ تک گدگن دہا۔ دھاکت تک
دھم کٹ تک دھم کٹ تک تک تک تک دھم کٹ تک
دھم کٹ تک گدگن دھم کٹ تان
انتر۔ گدگن تک دھیت تا گدگن کران کر تک تک تک دھم کٹ تک
کٹ تک دھم کٹ دھم کٹ دھم کٹ تک تک تک تک تک تک
دھم کٹ دھم کٹ تک تک گدگن دہا کٹ تک گدگن دہا کٹ تک
گدگن دہا۔

تروٹ آستائی

۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سا	سا	سا	سا	سا	گ	گ	گ	گ	م	م	م	سا	دے	دے	سا	سا
کران	دہا	دہا	دہا	دہا	-	-	-	-	کٹ	تک	تک	گدگن	دہا	-	دہا	کران

ساں	پام	یا	ن	پام	م	م	م	م	پا	پا	پا	پا	پا
ن	دہا	دہا	دہا	دہا	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ
ن	پا	پا	پا	پا	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے
دہم	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ
ما	پام	پا											
ن	دہا	دہا	دہا										

انتر

۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ	گہ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم	دہم
رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے
کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ	کٹ
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا

راگ نہادند مختار (گونڈ ملہار)

اس راگ کا عربی نام نہادند ہے جس کو حضرت امیر خسرو نے گونڈ کے نام سے رواج دیا اور یہ مختار (یعنی طار) کہ ایک قسم ہے۔ اس میں رکھب گنڈھار دھبوت تیرہ ہیں۔ مدھم کو مل اور دونوں نکھادیں ہیں آروہی۔ تیور نکھاد اور ہی میں کو مل نکھاد ہے۔ بعض صرف تیور نکھاد لگاتے ہیں۔ اس کی آروہی میں گنڈھار ورجبت ادا اور ہی میں دکر وپ سے لگتی ہے۔ بعض گونڈ ملا کو گونڈ ملا

بھی کہتے ہیں۔ مگر یہ دونوں الگ الگ راگ ہیں اس میں ما وادی اور سا سمولوی ہے۔ برکھارت کا راگ ہے۔

آروہی۔ سا رے م یا دیا پاد پانی تا
امروہی۔ تانی سادیاں پام پام رے سا

ترانہ نہاوند معشار (گوند ملار) تالی تیتالہ
آستائی۔ تانا تانا در در دانی قوم تانا تانا دانی دوست دیم تانا تانا تانا دیم تا
تانا تانا دارا دارا تم در در تانا تانا یانی یا لا لا
انتر۔ برق چشم اند ترے کوہ صحرای رسد
ساقیا بر خیز ساغرن کہ باران می رسد

آستائی

مرب	فانی	مرب	م
۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹	۱۳ ۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹	۴ ۳ ۲ ۱
م گا رے گا	رے پا ما د	ن پا ما پا	دلم سا تا تا
تانا تانا در	در دانی تو	م تانا تا	دانی - دو
پا ما گا گا	م پا م گا	م رے پا	پا پا پا سا
ست دی م تا	تانا تانا	دی - م تا	تانا تانا تا
رگ م سا	سا پا م پا	م رے م	م م رے سا
دارا دارا	تم در در	تانا تانا یانی	یا لا لا لا

انتر

ترانہ کی آستائی پانچ ماترے اور انتر آٹھ ماترے
شروع ہوتا ہے۔

راگ شہناز

یہ حضرت امیر خسروؒ کا اختراعی راگ ہے۔ یہ صم - عشق - اور امین سے مرکب ہے۔ اس راگ میں رکھب دھوت تیور مدہم کوئل - دونوں گنہاریں دونوں نکھادی ہیں۔ آردھی میں تیور گنہار نکھاد اور امروہی میں کوئل نکھاد گنہار ہے اس کا دادی رکھب سوادی دھوت ہے۔ وقت رات کا دوسرا چہر ہے۔

آردھی - سارے گ رے گام پادیاں دہانی تا
امروہی نہ تانی تاں دہا پام گام گ رے سا

بامعنی ترانہ راگ شہناز تان فرد دست

آستائی - در آرد آتے دردانی - لا اشل لائے اشل لائے تلایے
انتر - بربندی ادبونی ہچو خسرو ہزاراں خانماں برکنہہ باشی

آستائی

۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	دہا	پا	دہا	ن	دہا	پا	پام	گا	گا	پا	پا	پا	پا
فی	-	دا	در	لے	تے	-	آ	ر	ر	-	آ	پا	پا
سا	رے	گ	پام	پا	ن	تانی	تانی	فی	فی	دہا	دہا	دہا	دہا
لے	یے	لا	بت	لے	لے	ام	نیل	لے	لے	-	ام	ام	ام

انتر

۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
ت	ت	رتے	رتے	گ	تے	تانی	تانی	ن	ن	پا	پا	پا	پا
-	-	د	د	-	فی	-	شو	-	-	دہا	دہا	دہا	دہا

گ	گ	م	گ	گ	تے	تا	فا	فا	نی	تا	ن	دہا	دہا
خ	-	س	-	رو	-	ہ	زا	راں	-	فا	-	ن	ما
پ	م	پادہا	ن	تا	دہا	ن	پام	پام	گام	گام	گ	رے	سا
ب	ر	کھ	-	دہ	-	-	با	-	-	نخی	-	-	-

ہنڈول بہار

یہ راگ ہنڈول اور بہار سے مرکب ہے۔ ہنڈول میں گندہار مدہم دھیت نکھادیور میں اور بہار میں رکھب دھیت تیور گندہار مدہم کوئل اور دونوں نکھادیں۔ ان دونوں راگوں کے مرکب ہونے سے اس میں رکھب دھیت تیور اور دونوں گندہار میں۔ دونوں مدہمیں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ تیور گندہار مدہم نکھاد آروہی میں اور کوئل نکھاد مدہم گندہار آروہی میں ہے۔ مگر بہار کے اقاموں کے گانے کا جو طریقہ ہم بیان کر چکے ہیں وہ یہ ہے کہ ان راگوں کو اس طرح مرکب کیا گیا ہے کہ دونوں راگوں کی شکلیں الگ الگ قائم رہتی ہیں یعنی ایک راگ آستان اور دوسرے راگ کا انتر اہوتا ہے اور جہاں دونوں راگوں کا میل ہوتا ہے اس کا کھڑا دونوں راگوں کا مشترک ہوتا ہے۔

مشترکہ آروہی۔ سارے سارے گ رے گام گاما پادہاں دہانی تا
مشترکہ آروہی۔ ستانی تا دہاں پاما پام گام گ رے سا
آروہی۔ سا گاما دہانی تا
آروہی۔ ستانی تا دہاں پام باگ م رے سا

خیال ہنڈول بہار دھیمتیا لہ

آستان کی کوئلا بون لاگی انوائی ڈال پر موری سہ یعنی ناہیں کھنڈ
انتر۔ غنڈا گلاب سرسوں بھولی لیا بولے بھیا میں اب آئیں رت لبنت بہار

آستانی (آستانی ہندول میں)

۱۳	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲
سا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا
ک	یے	لی	یا	-	لو	-	ن	ن	-	لو	-	ک	یے	لی	یا	-
سا	دہا	نی	سا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	دہا	نی	سا	گا	گا
ب	دا	-	ک	-	لو	-	ن	-	-	-	لو	ک	-	ب	دا	-
سا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا
ب	س	-	دہ	لی	-	نی	-	نا	-	نی	-	ب	س	-	دہ	لی

انتر (انتر ابھار میں ہے)

۱۳	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲
سا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا
ک	یے	لی	یا	-	لو	-	ن	ن	-	لو	-	ک	یے	لی	یا	-
سا	دہا	نی	سا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	دہا	نی	سا	گا	گا
ب	دا	-	ک	-	لو	-	ن	-	-	-	لو	ک	-	ب	دا	-
سا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا	سا	گا	گا	دہا
ب	س	-	دہ	لی	-	نی	-	نا	-	نی	-	ب	س	-	دہ	لی

بکھروں بہار

یہ راگ بھیروں اور بہار سے مرکب ہے، جیسا ہم بیان کر چکے ہیں کہ حضرت امیر خسروؒ نے عربی مرکبات کے اصول کو اپنا لیا ہے۔ مگر اس میں اپنی جگہ طبع سے یہ اضافہ کیا ہے کہ بہت اور بہار کے مرکبات میں یہ خصوصیت رکھ

کہ ان دونوں راگوں سے دوسرے مختلف راگوں کو اس طرح ملایا ہے کہ یہ راگ بھی اپنی اصلی صورت پر رہتے ہیں اور جو راگ ان سے ملائے جاتے ہیں وہ بھی اپنی اصلی صورت پر قائم رہتے ہیں۔ نہ ان میں کسی قسم کا کوئی فرق آتا ہے اور نہ ان راگوں کی صداقت میں کوئی فرق آتا ہے مگر ایک نئی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ کیونکہ لبنت و بہار کے اقابوں میں انہیں راگوں کو ملایا گیا ہے جن کے بعض ٹکڑے دونوں راگوں کے مشترک ہوتے ہیں۔ اس لئے جب دونوں راگوں کے مشترک ٹکڑے کو ساتھ استعمال کیا جاتا ہے تو ان میں عجیب و غریب نیا رنگ پیدا ہو جاتا ہے اور جہاں ایک راگ دوسرے راگ سے ملتا ہے وہاں ایسا موزوں اور خوبصورت ہوتا ہے کہ جو دونوں راگوں کو ملاتا بھی ہے اور ایک کو دوسرے سے الگ بھی کرتا ہے۔ اس کے ساتھ اس مرکبات میں یہ خصوصیت بھی ہے کہ یہ مرکب راگ تین طرح سے گایا جاسکتا ہے مثلاً (۱) اپنی اپنی آردھی اردھی کے سروں میں ہی گایا جاسکتا ہے (۲) ایک راگ کی آردھی دوسرے راگ کی اردھی ملا کر بھی گایا جاسکتا ہے (۳) دونوں راگوں کے سروں کو ملا کر بھی گایا جاسکتا ہے اور گانے والا ان تینوں اصولوں سے گاسکتا ہے۔ چونکہ بھیروں میں رکھب دھیت اور مدھم کوئل ہے۔ گندہار نکھادی تیور ہیں۔ بہار میں رکھب دھیت تیور گندہار مدھم کوئل اور دونوں نکھادی ہیں۔ اس راگ کی مشترکہ آردھی اردھی میں دونوں رکھبیں دونوں گندہار دونوں دھیتیں اور دونوں نکھادی صرف مدھم کوئل ہے۔ آردھی میں رکھب گندہار دھیت اور نکھادی تیرا اردھی میں نکھادی دھیت گندہار رکھب کوئل ہیں۔ اس کی مشترکہ آردھی اردھی اس طرح ہو گی۔

آردھی۔ سار سا رے گ رے گام پاد پاد مل مل دہانی تا
 اردھی۔ تانی تانی دہان دہان گام گام رے گام رے
 (مگر جو چیز کھڑے ہیں اس میں دوسرا طریقہ استعمال کیا گیا ہے۔
 اس کی آسانی بہار میں اور انترابھیروں میں ہے)

خیال بھیروں بہارتال

آستائی۔ ڈالریاں جھک آئیں ہرے ہرے باگن میں ڈون لگے پتوا
انتر۔ رت بہت سبھی میں بھولے بھولے گلاب چنبیلی لڑیاں

آستائی

مرب	م	مرب	خالی
۱۲ ۱۵ ۱۳ ۱۴	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲
پاں پاں گم	ن ن دہ دہ	دہ ن دہنی تا	دہ ن نا پا پا
ل دی یاں۔	جھک	آ۔ بھی۔	دہ دہ دہ
ن دہنی تا	رتے رتے تا تا	ن دہنی تا	دہنی تا ن پا
با۔ گن میں۔	ڈول	ن۔ لا کے	پ۔ ت دا

انتر

مرب	م	مرب	خالی
۱۲ ۱۵ ۱۳ ۱۴	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲
گم دہ پا	دہام پا د	ن ن تا تا	ر گھا ر تا
رؤت ب۔	سن۔ تا س	بھی۔ بن	بھو۔ لے۔
دہنی تا ر تا	ر ن دہ پا	دہان پام	پام گم رے سا
بھو۔ لے گ	لا۔ پھ جن	لے۔ لی۔	ل ڈی یاں۔

اعلانی باصل (بھیری بلاول)

اس راگ کا عربی نام اعلانی بالہ ہے حضرت امیر خسروؒ نے اس کا نام
بھیری بلاول رکھ کر رواج دیا ہے اس راگ میں اکھنڈ دھپت۔ گنڈھار
نیور ہے۔ اور اس میں دونوں مدھیں اور دونوں نکھادیں ہیں رتیور مدھم

نکھاد آروہی ہیں اور کوئل نکھاد مدیم آروہی میں گنتی ہے بعض اس میں حرکت
توڑ نکھاد لگاتے ہیں مگر اس صورت سے اس کو اپنی بلاول سے الگ کرنا مشکل
ہے اس لئے ماہرین فن کا یہ قول درست معلوم ہوتا ہے کہ اس راگ میں حرکت
نکھادیں ہیں اس کا وادی سر رکھب اور سوادی سر دھیت ہے وقت الصبح۔

آروہی۔ سارے گام گاما پادیاں دہانی تا

آروہی۔ ستانی تاں دہا پاما پام گام رے سا

خیال ہمیری بلاول (راغمانی باصل) اتال اکتالہ

آستائی۔ اندھیری گھاگانی حسن چراغ
انتر۔ علاج دل ماکن خسرو گنج باغ

آستائی

م				م				م			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
رے	رے	گام	گا	گاما	پا	دہا	پا	دہا	ن	دہا	پا
ان	-	دھ	-	ری	-	کھ	-	-	ٹا	-	-
پاما	پا	گام	رے	دہا	پا	گاما	پا	گام	م	رے	سا
کا	-	لی	-	حس	-	و	-	ج	را	-	غ
م				م				م			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پاما	پا	دہا	نی	دہانی	تا	رے	تا	چ	تم	رے	تا
ج	-	ل	-	ج	-	د	ل	ما	-	ک	ن
نی	تا	دہا	ن	دہا	پا	گاما	پا	گام	م	رے	سا
خ	-	س	-	رو	-	کن	ج	یا	-	-	غ

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۱
پا	گ	م	گ	پا	گ	م	گ	م	م	م	پا	پا	پا
-	پ	-	آ	-	-	چ	ت	دش	م	-	آ	-	ر
-	سا	-	سا	نی	نی	سا	سا	ر	ر	سا	ر	م	گ
-	ر	-	-	-	-	-	-	-	پ	-	ب	-	ر

انتر

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۱
ر	سا	ر	ر	گ	گ	م	گ	پا	پا	پا	سا	سا	ر
-	و	-	ب	ل	گ	-	-	-	یہ	-	سا	قی	ا
سا	تا	ن	تا	م	تا	گ	م	پا	م	سا	نی	سا	سا
-	-	-	-	-	دہ	-	-	-	با	-	-	-	زہ
سا	ر	م	پا	گ	م	گ	گ	گ	گ	پا	پا	پا	ن
ر	-	-	-	-	-	-	-	-	یا	-	-	-	ب

زنگولہ (جنگلا)

یہ راگ گروہ۔ یہ کل عشاق بانگ سے مرکب ہے۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ آج کل جو راگ سندور کے نام سے مشہور ہے وہ دراصل زنگولہ کا ہی دوسرا نام ہے۔ یعنی زنگولہ کو جنگلا کہتے ہیں۔ اس میں رکب تپو درہم کل دونوں گندہ پارہیں۔ دونوں دھیتیں اور دونوں نکھار دیں ہیں۔ آروہی میں گندہ پارہ۔ دھیت۔ اور نکھار تپو رہیں اور ام وہی میں نکھار دھیت اور گندہ پارہ کل ہیں۔ یہ مہیرون دروپ کا راگ ہے۔ اس میں سا دادی اور پامولوی ہے زنگولہ (جنگلا) سے سندور کو راگ کرنے کے لئے سندور کی آروہی میں گندہ پارہ نکھار درجہ کر کے ہیں۔ آج کل زنگولہ (جنگلا) کو آسوری ٹھانڈے کا راگ

مانا جاتا ہے مگر جبکہ اس میں تیر گنڈ ہار۔ تیر دھوت اور تیر نکھار موجود ہیں
جو اسلحہ کی شکل میں نہیں ہیں اس وجہ سے اس کو اسلحہ کی شکل کا راگ
نہیں کہا جاسکتا۔ جو خود کھانڈ کے اصول کے بالکل خلاف ہے زنگولہ اور
ہنگولہ ایک ہی نام ہے کیونکہ زنگولہ ہندی میں زنہ ہونے کے باعث جنگلی
کبوتر اور بڑھا جائے گا۔

آر دی۔ سارے گ رے گام پاد پادیاں دہانی سا
امردی۔ تانی تاں دہا پام گام گ رے سانی سا

نقش گل راگ زنگولہ مال اکتالہ (یا قولی)

آستانی۔ من شخ جاں گدازم تو صبح دل کشائی
انتر۔ سوز دگر نہ بینے صبرم چورخ نمائی

آستانی

مرب				مرب			
۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵
رے	سا	رے	رے	گ	م	گا	م
گ	-	جاں	ح	-	-	-	ش
پا	پام	پا	پا	گا	م	م	م
-	پ	-	ص	-	و	-	زم
-	-	گا	گا	م	م	دہا	پا
-	-	-	-	-	ن	-	ک

انتر

مرب				مرب			
۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵
سا	تا	نی	نی	دہا	دہا	ن	دہا
تا	تا	ر	ر	-	د	-	ز
تا	تا	ر	ر	-	د	-	ز

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
تا	تہ	تنہ	تک	تا	تا	تا	فی	تا	دا	و	دا
بی	-	-	-	ن	م	ب	-	ر	-	م	-
نی	نی	ل	کا	تان	دیل	دا	یا	م	گا		
چ	ر	خ	-	ا	-	-	ے	و	-		

راضیہ محسار (دھوریا ملار)

ماہرین فن کے قول کے مطابق راضیہ مختار عربی موسیقی کا راگ ہے اور مختار (ملہار) کی ایک قسم ہے جس کو حضرت امیر خسروؒ نے دھوریا ملہار کے نام سے رواج دیا ہے۔ اس راگ میں رکھب دھیوت تیر گتہ ہار مرم کوئل اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آردھی میں تیر نکھاد اور ارم دھ میں کوئل نکھاد ہے آردھی گتہ ہار درجہت اور ارم دھ میں وکر ہے۔ مادادی۔ ماسوادی ہے۔ برکھات کا راگ ہے۔

اگر وہی۔ سارے م پادہاں دہائی سا
اگر وہی۔ تانی سا دہاں دہاں پام پاگم رے سا

نقش گل رافیه مختار (دھوریا ملار) تال مول فاختہ

آسانی۔ مفتخراز دے بطلائی من

انتظار - خواجہ نظام استقامی منم

مذہبِ آستائی مذہب

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
یا	یا	ن	د	تا	د	یا	یا	د	۲
-	د	ز	ا	ر	-	تا	تا	-	۲
س	ر	م	گ	م	تا	د	یا	یا	۲
م	ن	-	م	-	-	-	خ	خ	ب

انتر

مرب				مرب		م			
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	نی	تا	رے	آ	گ	سا	پا	پا	م
ت	-	اس	م	کا	ن	-	ج	-	خوا
سا	رے	م	گ	پا	پام	ن	د	تا	رے
م	ن	-	م	-	ی	-	کا	ن	د

نقش راگ باغزو

باغزو راگ کی شکل امین سے بہت مشابہ ہے مگر اول تو اس میں دونوں مد میں ہیں آردھی میں کول مدیم اور امر دھی تیور مدیم ہے۔ دوسرے امین سمپورن راگ ہے یعنی امین کی آردھی امر دھی میں کوئی سرورجت (ترک) نہیں کیا جاتا۔ مگر باغزو کھاڈو سمپورن ہے پچاس کی آردھی میں دھیت نہیں گنت اور امر دھی سمپورن ہے۔ یہ راگ دیکار۔ شہناز اور زنگولہ سے مرکب ہے اس میں گندھار وادی اور نکھاد سوادی ہے۔

آردھی۔ سارے گاما گام پادہا پانی تا
امروہی۔ ستانی دہا پام پاما گارے سا

نقش راگ باغزو تال تیتالہ

آستائی۔ دل من دل من دل من این آدوہ دل من پارہ پارہ دل من ای پچلہ دل من
دل من دل من دل من این دیوانہ دل من عاشق جاناں دل من ای پروانہ دل من
انتر۔ خسرو در عشق خراب بچو ماہی بہ سراب
سوئے دل ن بے شتاب ای دیوانہ دل من

آستانی

مرب					مرب					غالی				
۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا
دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل
گام	گام	گام	گام	گام	گام	گام	گام	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	چاره	دل	دل	دل	دل	دل	دل
پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
ای	ای	ای	ای	ای	ای	ای	ای	دا	دا	دا	دا	دا	دا	دا
م	م	م	م	م	م	م	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	جا	جا	جا	جا	جا	جا	جا

انتر

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	در	در	در	در	در	در	در	در
گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
م	م	م	م	م	م	م	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
س	س	س	س	س	س	س	س	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی	پانی
ای	ای	ای	ای	ای	ای	ای	ای	دا	دا	دا	دا	دا	دا	دا	دا

حواتی باہل (ایا بلاول)

اس راگ کا عربی نام حواتی باہل ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے اس کو ایا بلاول کے نام سے روانہ دیا ہے۔ اس میں رکھب۔ گزناہر۔ دھیر۔ تھوہیں۔ مدھم کوئل اور دونوں نکھادی ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد اور امر وہی میں کوئل نکھاد۔ کن کے ساتھ دھیرت کے ہمارے سے لگائی جاتی ہے۔ یہ نکھاد و سمجورن راگ ہے۔ یعنی اس کی آروہی میں مدھم درجہ (ترک) ہے اور امر وہی سمجورن ہے۔ یہ باہل (بلاول) کی ایک قسم ہے اس کا دادی سر دھیرت اور سوادی گزناہر ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سارے گام گارے گا پادہانی تا
امردہانی۔ ستالی تا دہان دہا پام گارے گا پام گارے سا

نقش گل ایا بلاول تال فرودست

آستائی۔ بس است۔ این صفت خسرو کہ گوئی

انتر ا۔ غلامے را یگائی من اینت

آستائی

۱۲	۱۳	۱۴	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
گا	م	پا	پا	گا	گا	م	م	م	م	پا	پا	پا	پا
ت	م	-	ق	-	ای	-	اس	ت	-	-	-	-	-
سا	رے	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
-	نی	-	گو	-	کہ	-	-	-	-	-	-	-	-

۱۲	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	رتے	تھا	تھا	رتے	رتے	نی	دہا	دہا	دہا	پا	پا	گا	کام
-	گ	-	ے	-	را	ے	-	-	لا	-	-	-	خ
سا	رے	گا	م	پا	پا	پا	دہا	دہا	دہا	تا	رتے	تا	دہا
-	ت	-	ش	-	ای	-	ن	-	م	-	نی	-	-

راسی مختار (سارس ملار)

اس کا عربی نام راسی مختار ہے حضرت امیر خسروؒ نے اس کو سارس ملار کے نام سے روانہ دیا ہے۔ اس راگ میں رکھب دھیت تیز میں مدیم گنہار کو مل ہیں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں تیز نکھاد امر دہی میں گول نکھاد ہے اس کی آروہی میں گنہار درجست ہے اور امر دہی میں گنہار دکر روپ سے لگائی جاتی ہے۔ امر دہی دھیت دکر ہے۔ یعنی امر دہی دھیت اور گنہار دونوں سر دکر روپ سے لگائے جاتے ہیں رسا وادی اور پاموادی ہے۔ برکھارت کا راگ ہے

آروہی۔ سارے م پا دہاں دہا نی تا
امروہی۔ تا نی تا دہاں پام پاگ م رے سا

نقش گل سارس ملار تال سول فاختہ

آستانی۔ دھینی کہ سرگانی کہ برکہ بودہ خب
انتر۔ کہ ہنوز جم مستت اثر خار دارد
آستانی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	دہاں	دہا	پا	پام	رے	رے	ا	م
ر	-	س	کہ	ن	نی	-	پچ	-	تو

۱۷۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م که رنا م دما نخ	م رنا نی	پا تانی س دما نی	پا تا تا تا	ن م تا دما ر	دما ز م تا پا	نی چ رنا ا گ وا	نی ش تا م ر	تا م نی شا رنا ر	تا - تا ر سا د

اصناد آغانی (کوئل ساوری)،

اس کا عربی نام اضداد آغانی ہے۔ آج کل یہ کوئل رکھب اسادری کی
 نام سے مروج ہے۔ اس میں رکھب گندھار، مدہم۔ دھیوت اور نکھا دسب
 سر کوئل ہیں اس کی آردھی میں گندھار نکھا د ورجت ہے اور امدھی سمجھوں ہے
 ماہرین فن کے قول کے مطابق اس راگ کی رکھب اور دھیوت کے لگانے
 کا جو طریقہ ہے وہ بہت مشکل و دشوار ہے مگر صرف اتنا ضرور سمجھ لینا چاہئے
 کہ اس راگ میں یہ دونوں سر کھڑے نہیں لگائے جاتے ہلکا کر لگائے جاتے
 ہیں۔ وادی سا سموادی پا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔
 آروہی۔ سا ر سا ر م پا د د سا
 امدوہی۔ سا ن د پام گ ر م پاد م گ ر سا

نقش گل کومل اساورى تال آڑا چوتالہ

آستائی۔ تاخون نہ رود زبائے تاسر
انتر ا۔ دستم نہ شود ز آب کس تر

آستائی

مرب				مرب				مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
یار سا	ر	ر	م	م	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
تا	-	خو	-	-	-	-	-	-	-	-	-
وین	د	تا	ن	د	م	۲	۳	۴	۵	۶	۷
ز	-	با	-	-	-	-	-	-	-	-	-

انتر ا

مرب				مرب				مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
م	م	با	دن	د	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
د	-	س	-	م	-	-	-	-	-	-	-
تا	ر	ن	د	د	م	۲	۳	۴	۵	۶	۷
ز	-	آ	-	ب	-	-	-	-	-	-	-

ترانہ نوروز

یہ راگ حضرت امیر خسرو کی اختراع ہے۔ اور یہ راگ حبشی - ذوقاہ
اور کافی سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیت تپور دونوں گندھاریں دونوں
مہیں اور دونوں نکھادی ہیں۔ آروپی میں گندہار مدیم اور نکھاد تپور ہیں۔

آرہوی۔ سارے ملک کے گام گناہاں دہلیں دہلیں ستا
 امرہوی۔ ستانی ستاں دہلیاں گام گم گم رے سا

آستی۔ در در تانانادر در تانادانی تدرے دانی دارا دارا تانانانان
 دیم دیم تادانی تدرے دانی تدرے دانی دیم تادانی تدرے دانی۔
 انتر۔ بر حال زارِ ما نظر کن ز راهِ لطف قباد شاہِ حسی و خسرو گدائے تو

[illegible]

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۷	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
تا	ر	ک	ر	تا	ر	ک	ر	ن	د	ن	ن	د	د	ن	ن
ظ	ن	-	۶	ر	-	ز	-	۶	-	۱	-	ر	-	-	-

انتر

۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	سا	نی	تے	سا	سا	سا	نی	نی	دہا	م	م	م	م
لے	-	آ	ن	ب	ن	ب	ل	م	خوا	س	با	نی	سا
سا	سا	نی	تے	سا	رے	رے	م	گ	گ	گ	گ	گ	گ
ل	-	ر	س	-	ض	ج	-	-	من	-	-	-	تا
پا	پا	دہا	ن	سا	سا	نی	نی	نی	سا	رے	سا	دہا	دہا
ل	-	ما	-	-	ج	-	ب	-	ج	-	-	-	صا
پا	پا	دہا	سا	سا	نی	نی	سا	سا	نی	رے	رے	رے	رے
-	گ	سن	-	جہ	-	خوا	-	ت	-	ض	ر	-	ج

دوسرا انتر

۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	دہا	ن	دہا	دہا	ن	گ	م	پا	م	م	م	م
-	ر	-	ک	ش	ن	گ	-	دیں	-	ب	-	-	ق
سا	سا	نی	سا	رے	رے	رے	سا	سا	نی	دہا	نی	نی	ن
-	-	-	کے	ر	-	ک	-	ش	-	ج	-	-	گن
پا	پا	دہا	ن	سا	سا	نی	سا	سا	م	م	م	م	گ
ر	-	ز	-	ل	ل	ہ	ظا	م	-	ر	ر	ر	صا
پا	پا	دہا	سا	سا	نی	نی	سا	سا	نی	رے	رے	رے	رے
-	گ	سن	-	جہ	-	خوا	-	ت	-	ض	ر	-	ج

بعض اس دھال کو تیلہ میں بھی گاتے ہیں۔

دھال بلاول بہار

یہ راگ بلاول اور بہار سے مرکب ہے۔ اس میں رکعب دھوت
تیور مدھم کوئل اور دونوں گندھاریں دونوں نکھادی ہیں۔ آردھی میں گنڈاپا
نکھاد تیور اور آردھی میں کوئل ہیں۔ اس کا دادی سر مدھم اور سوادی سا ہے
آردھی۔ سارے گام پاگام پادہانی دہانی تا
امروہی۔ تانی تا دہان پام پاگام پاگم رے سا

دھال بلاول بہار تال

آستانی۔ آئیں رت ابا آئے مائی سب بن مور
انتر ۱۔ کھیت دھال خواجہ حسین الدین خواجہ قطب الدین شیخ
نزد گنج شکر سلطان شائع نظام الدین اولیاء
آستانی

ضرب						م						ضرب			
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷
تا	نی	نی	نی	نی	م	م	م	م	پاگام	پا	تا	تا	نی	نی	نی
-	-	-	-	پا	-	-	-	-	ام	تا	نی	نی	نی	نی	نی
سا	رے	رے	م	م	پا	م	گام	گام	گام	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ر	-	مو	ب	ب	س	س	نی	نی	ما	-	-	-	-	-	-

انتر ۱

ضرب						م						ضرب			
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷
دھ	نی	نی	نی	نی	تا	تا	تا	تا	تا	نی	نی	نی	نی	نی	نی
دھ	نی	نی	نی	نی	م	م	م	م	م	تا	تا	تا	تا	تا	تا
دھ	نی	نی	نی	نی	گام	گام	گام	گام	گام	پا	پا	پا	پا	پا	پا
دھ	نی	نی	نی	نی	ب	ب	ب	ب	ب	تا	تا	تا	تا	تا	تا

انتر

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
۱	پا	ن	پا	دہاں	دہا	نی	نی	تا	تا
چوں	-	ع	طر	ر	ت	بر	آ	طر	د
پانی	تا	رتے	رتے	گتے	تم	رتے	رتے	تا	تا
ح	-	س	ن	ع	-	ے	-	ن	-
گتے	تم	رتے	تا	نی	سا	سا	دہا	ن	پا
م	ع	ط	ر	ش	د	ا	س	-	ت
م	پا	دہانی	تا	دہاں	پا	گ	م	رے	سا
ز	-	س	-	د	-	ز	-	م	ن

نقش گل دیوگری

دیوگری بلاول کے متعلق بعض ماہرین فن کا قول یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے عربی و فارسی باہل کا نام دیوگری بلاول (جو بلاول کی ایک قسم ہے) رکھ کر رواج دیا ہے۔ اور بعض کہتے ہیں کہ جب علاؤ الدین خلجی نے دیوگری کو فتح کیا ہے اس وقت حضرت امیر خسروؒ نے یہ راگ ایجاد کیا ہے۔

اس راگ میں رھب گز ہار دھوت تپور۔ مدہم کوئل اور دونوں نکھادی ہیں کوئل نکھاد امر وہی میں دکر سوکر دھوت کے سہارے سے لگائی جاتی ہے یہ کھاؤ سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں مدہم درجت ہے اور امر وہی سمپورن ہے وادی سا اور سوادہی پا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

امروہی۔ مارے کام گایا دہانی دہانی تا آروہی تانی دہاں پام کام کارے سا

نقش گل دیوگری بلاول تال اکتالہ

آستانی۔ اے کہ کوئی رچ شکل چوں فراق یار نیست
گرا میدہل باغد بچھاں دشوار نیست

انتر۱۔ چنڈ گویندم بروز نار بند اے بت پرست
برقن خسرو کد ای رگ کہ آں زنا ر نیست

آستانی

۲				مرب				مرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سانی	سا	رے	رے	گام	گا	م	گا	رے	گا	دہا	پا
اے	-	کہ	گو	نی	-	ہے	چ	مش	-	ک	ل
م	گا	م	رے	گا	گا	پا	پا	دہا	ن	دہا	پا
چوں	-	ف	را	-	ق	پا	-	ر	نے	-	ست
پا	پا	دہا	نی	تانی	تانی	نی	تا	دہا	ن	دہا	پا
گ	ر	ا	ی	-	د	د	ص	ل	-	پا	شد
دہا	پا	م	رے	گا	پا	م	گا	گا	م	رے	سا
ہ	م	چ	نا	د	نیش	دا	-	ر	نے	-	ست

انتر۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	پا	دہا	نی	دہا	تانی	نی	تا	رے	تا	نی	تا
چن	د	گو	بن	د	م	ب	رو	ز	تا	-	ر
نی	رے	گا	تا	م	رے	گا	رے	تا	دہا	ن	پا
بن	-	د	-	اے	-	ب	ت	پ	ر	-	ست
م	گا	م	رے	گا	پا	دہا	نی	دہا	نی	تا	تا
ب	ر	تا	ن	خ	س	رو	-	ک	دا	ی	-
م	رے	تانی	تا	دہا	ن	دہا	پا	م	گام	رے	سا
رگ	کہ	-	-	آں	-	زن	نا	ر	نے	-	ست

نقش گل راگ غارا

یہ راگ کافی - نوردوز - اور غزال سے مرکب ہے اس میں رکھتے
 دھیرت تیور مدہم کوئل دونوں گندہار اور دونوں نکھادی ہیں - تیور گندہار
 نکھاد آروہی میں اور کوئل نکھاد گندہار اور مدہی میں ہے - سمپورن راگ ہے
 وادی کھرج (سا) اور سموادی پنجم (ریا) ہے وقت دن کا دوسرا پیر ہے -
 آروہی - سارے گارے کام پادہانی سا
 امرودھی - ستانی سا دہان دہا پام گام گ رے سا

نقش گل راگ غارا تال تیتالہ

آستانی - وچنی کہ سرگرائی کہ بہر کہ بودہ شب
 انتر - کہ ہنوز چشم مست اثر خمار دارد

آستانی

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
سا	رے	گ	رے	سا	گام	گام	گام	دہا	نی	دہانی	سا	دہا	نی	سا	نی
-	نی	-	را	-	گ	-	ر	-	س	-	کہ	-	چ	نی	ق
سا	نی	سا	لے	نی	سا	گ	گام	رے	گ	سا	لے	نی	سا	گام	ک
-	ب	-	ش	-	دہ	-	بو	-	کہ	-	ب	ر	ب	-	کہ

انتر

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
سا	رے	گ	رے	سا	گام	گام	گام	دہا	نی	دہانی	سا	دہا	نی	سا	نی
-	نی	-	را	-	گ	-	ر	-	س	-	کہ	-	چ	نی	ق
سا	نی	سا	لے	نی	سا	گ	گام	رے	گ	سا	لے	نی	سا	گام	ک
-	ب	-	ش	-	دہ	-	بو	-	کہ	-	ب	ر	ب	-	کہ

نقش گل راگ چھایانٹ

اس راگ کا عربی نام تاین ناۃ ہے۔ حضرت امیر خسرو نے اس کو چھایانٹ کے نام سے رواج دیا ہے۔ اس میں رکھب گندھار دھوت نکھاد تیور میں اور دونوں طرف میں۔ آردھی میں مدھم تیور آردھی میں کو مل ہے آردھی میں نکھاد اور آردھی میں گندھار ذکر ہے۔ سپورن راگ ہے اس میں پنجم دادی اور رکھب سوادھی ہے وقت رات کا ہے۔
آردھی۔ سارے گام گاما پادھاں دھاں سا آردھی تانی دھا پاما پادھا پام رے سا

نقش گل چھایانٹ (تاین ناۃ) تال تیتالہ

آستانی۔ ست تقویٰ مسکن خود ایس چرا آخر بنی دانی
اترا۔ کہ در شہر مسلمان نہ باید این جہن آباد

آستانی

خال	فرب	م	فرب	م
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲
پا رے	گام گاما	ط پٹا	نی ط پٹا	پا
ب ت	ت	ش	ک	ن
د ن	دانی	پا	رے	گام
ایں	پچ	را	آ	خ

اترا

خال	فرب	م	فرب	م
۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲
پا ط	ط سا	دانی	ک	گام
ک	ر	س	پ	ن
رے	دانی	پا	رے	گام
پا	ایں	پچ	آ	خ

نقش گل عراق

یہ راگ مجر۔ کافی۔ سارنگ سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھپوت
تیور میں دونوں گندھاریں دونوں مدھیں اور دونوں نکھادیں ہیں آردھی میں
پنچ درجیت ہے آردھی میں سمپورن ہے۔ اس میں رکھب وادی اور دھپوت
سوادری ہے اس میں تیور گندھار تیور مدھم اور تیور نکھاد آردھی میں اور کول
نکھاد کول مدھم اور کول گندھار آردھی میں لگتی ہے۔ اس کا وقت رات کا ہے۔
آردھی سارنگ کے ساتھ گام گام پادھان دھانی تا آردھی تا دھانی تا پام گانگ رے سا

نقش گل راگ عراق تال سول فاختہ

آسانی۔ دل بے بردی نکو بشناس
اترا۔ انکمہ مجروح زانت زآن من امت
آسانی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رے گ	رے	گام	گا	ما	پا	دھ	ن	دھ	پا
د	ن	ب	-	سے	-	بر	-	دی	-
پا	دھ	پادھانی	تا	ن دھ	پا	م	گ	رے	سا
ن	-	کو	-	پ	ش	نا	-	-	س

اترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	پا	دھ	دھ	نی	تا	رے	گت	رے	تا
آں	-	کہ	-	ج	رو	ت	تر	اس	ت
نی	تا	ن	دھ	پا	پا	م	گ	رے	سا
ز	-	آں	-	م	ن	اس	-	-	ت

نقش گل راگ ذوگاہ

یہ راگ حسینی۔ نوز۔ اور غم سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیت
نیور مدہم نکھاد کول اور دونوں گندھاریں ہیں۔ اس کی آردھی میں نیور گندھار
اور اردھی میں کول گندھار لگائی جاتی ہے۔ وادی ما اور سموادی سا ہے
دقت دوسرا پھر رات ہے۔

آردھی۔ سارنگ رے گام پادماں تا اوروہی ساں دیا پام گام گے رے سا

نقش گل راگ ذوگاہ تال فردست

آستانی۔ باعث خوش بودم امشب گرچہ در زاری گزشت
یادی کردم از آن شب تا کہ در بازی گزشت
انتر۔ ماجرائے دوش پر سیدی کہ چوں بگزشت حال
اے سرت کردم چہ تی پر سیا بد شواری گزشت

آستانی

۱۲	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	دما	ن	دما	پا	دما	پا	م	پا	م	م	گام	پا	پا
ب	ش	-	م	م	د	ش	بو	-	خو	ت	م	باغ	پا
پا	م	پا	دما	دما	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	گام	گام
-	ت	ش	م	ری	-	زا	-	د	ر	چہ	-	گ	ر
گا	م	پا	دما	پا	م	ن	ن	ن	ن	دما	دما	پا	پا
پا	ب	ش	آن	ز	م	د	م	ک	د	دی	-	پا	پا
سا	رے	گ	م	پا	م	پا	م	پا	پا	ن	دما	پا	پا
ت	ش	-	ز	-	ک	ن	-	ن	ن	د	-	ک	ک

انتر۱

۱۲	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	سا	ن	ن	پا	پا	دہا	ن	دہا	ن	پا	پا	دہا	م
-	دی	-	سی	ر	پا	دے	دے	رے	رے	ج	-	-	ما
پا	دہا	ن	رے	سا	پا	رے	رے	رے	رے	ن	ن	ن	دہا
-	-	ن	-	جا	ن	ن	ن	ن	ن	ب	ب	ب	کے
پا	دہا	ن	سا	سا	سا	سا	سا	سا	سا	ن	ن	ن	پا
-	جی	-	جی	م	م	ک	-	ک	ک	س	-	-	اے
سا	پا	م	م	م	م	پا	پا	پا	پا	ن	ن	ن	دہا
ش	ش	-	م	رے	-	ب	ب	ب	ب	رے	رے	رے	پا

نقش گل راگ مغلوب

اس راگ میں ذنگولہ، ٹوڑی، اور پوری مرکب ہیں۔ اس راگ میں
 مدھم دھیت تیرا دردوں گنڈ ہاری دونوں نکھا دی ہیں۔ تیر گنڈ ہارا در تیر
 نکھا آرد ہی میں گنتی ہیں اور کوئل نکھا گنڈ ہارا میں گنتی ہیں۔ وادی سا اور موادی
 پا ہے وقت شام کا ہے۔

آروہی۔ سارگ رگا ما پادہاں دہانی سا
 اموہی۔ سانی ساں دہا پاناما کام گ رسا

نقش گل راگ مغلوب تال سول فاختہ

آستائی۔ جاناں اگر شبیت دی برد ہی نہم
 انتر۱۔ خود را بخواب سازگو کس دہان کیت

آستائی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	دہا	ن	دہا	پا	گاہ	ما	گا	ر	سا
ت	یے	ب	ش	مر	ا	-	ناں	-	جا
سا	ر	گ	گ	ما	ما	پا	دہا	ن	پوٹ
-م	۵	ن	ہن	د	بر	ن	ھ	-	د

انتر

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	نی	تا	ر	گت	ر	تا	نی	دہا	پا
ز	-	سا	ب	خا	ب	-	را	د	نحو
سا	ر	گ	ما	پا	دہا	پا	پاما	دہا	ن
ت	س	ک	ن	ہا	د		کیں	کو	م

نقش راگ غزال

یہ راگ دھناسری، کھٹ اور کافی سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیت تیز گندھار مدھم کوئل اور دونوں نکھار ہیں آروہی میں تیور نکھار اور وہی میں کوئل نکھار ہے۔ اس کی آروہی میں رکھب درجہ ہے۔ اور وہی سمبورن ہے۔ اس کا وادی سر رکھب اور سموادی دھیوت ہے۔ وقت دوپہر دن ہے۔

آروہی۔ ساگ م پا دہاں دہانی تا
امروہی۔ تانی تاں دہا پاماگ رے سا

نقش غزال تال تیا لہ

آستائی - یقہ بہ تما شا بہ کنارے جوئے

دیم بلب باب زں ہندوئے

گفتم صنما چیت بہائے مویت

انتر - فریاد بر آدر کہ در در موئے

آستائی

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
ساگ	م	با	گیم	یا	دل	یا	با	دل	یا	با	دل	یا	با	دل	یا
ر	ت	م	بہ	-	ت	ما	شہ	بہ	ک	نا	رے	-	جوئے		
با	دل	یا	با	دل	یا	با	دل	یا	با	دل	یا	با	دل	یا	با
دی	-	دم	-	ب	ل	ب	-	باب	ز	ن	ہن	دوئے	-		

انتر

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
با	دل	یا	دل	یا	با	دل	یا	با	دل	یا	با	دل	یا	با	دل
گ	ت	م	ص	ن	ما	-	چ	س	ت	پ	ہائے	مویت			
ن	ن	با	با	با	با	با	پا	پا	پا	پا	م	گ	رے	سا	
فریاد	بر	آ	-	در	د	کہ	-	در	در	مو	-	عے	-		

نقش راگ اوج

یہ راگ گن کلی عراق اور بال سری سے مرکب ہے اس میں گندھار و مہم

نکھاد تیور میں رکھ کر کول اور دونوں دھیتیں ہیں۔ آروہی میں تیور
 دھیت اور آروہی میں کول دھیت ہے۔ اس کی آروہی میں ملہم ورجت
 ہے آروہی سمپورن ہے۔ اس راگ کا دادی سرکھرج (سا) ہے اور سموادی
 پنچم (پا) ہے۔ وقت شام کا ہے۔

آروہی۔ سا ر گا پا د پانی ستا
 اوردھی۔ ستانی دپانی دپا ما گار سا

نقش راگ اوج تال سول فاختہ

آستانی۔ بے کامرانی درجیاں باش
 انتر۔ من باش بکار شادمانی

آستانی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	د	نی	دپا	پا	د	پا	پا	گا	آ
-	نی	-	را	م	کا	-	پا	-	پا
سا	ر	گا	ما	پا	د	نی	ستا	نی	پا
ش	-	-	با	-	ہاں	ج	ر	-	د

انتر

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
ستا	ستا	ر	چھا	ر	ستا	نی	ستا	نی	پا
ر	-	کا	-	-	ش	-	با	-	من
سا	ر	گا	ما	گا	پا	د	نی	ستا	دپا
-	-	نی	-	-	ما	د	-	-	شا

پہلے صفحہ کے آخر میں حضرت امیر خسروؒ نے یہ خصوصیت رکھی ہے کہ اسکو
سید صاحبؒ تو فارسی کا شعر ہے اگر التا پر ہو تو عربی عبارت بن جائے گی۔

نقش اصفہان

یہ راگ زلیف بھریوں اور زابل سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب تیور
گنڈ پار مدہم اور دھیوت کوں ہیں اور دونوں نکھادیں ہیں، اس کی آروہی
میں گنڈ ہار ورجت ہے اور امروہی سمپورن ہے۔ اس کا وادی مدہم اور
سموادی سا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سارے م پ ا د ن د ن سا
امروہی۔ سانی ساں د پ ا م گ رے سا

نقش راگ اصفہان تال فرودست

آستائی۔ در حسن ترا کے نہ ماند اللہ۔ خورشید کہ ہر صبح بروں آیتا
انتر ا۔ خدمت کند و پائے تو بوسد تا۔ بینی تو بوسے او چوپا بوسد تا

آستائی

۱۲	۱۳	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	د	ن	د	پا	پا	د	د	د	پا	م	پا	م
لا	ال	د	ن	ما	سے	ت	را	ک	-	در	حسن	ن
سا	رے	گ	م	پا	پا	د	سات	ن	نی	د	نی	پا
-	تا	ی	آ	روں	ب	کہ	ہر	صبح	د	خو	د	خی

انتر ا

۱۲	۱۳	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	رے	مت	نی	سا	سا	نی	سا	نی	د	پا	پا	پا
تا	سید	بو	تو	پا	دو	پا	پا	پا	م	ت	م	ن

رے ن د پا | رے م پام | د پا | م گ | رے سا
 بی نی توپ | سوئے او - | چو پا | بو - | سد تا
 شاعری کی یہ صنعت جس کو موقوفہ الّا فرمیتے ہیں جس کا
 نوٹ ہے۔ ہر قافیہ دوسرے مصرع کا محتاج ہوتا ہے۔ یہ بھی حضرت
 امیر خسرو کی ہی اختراع ہے جو اس رباعی سے ظاہر ہے۔

نقش راگ زابل

یہ راگ مختلف۔ عشاق اور سارنگ سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب
 دھوٹ نیوریدم گندہار کوں اور دولوں نکھادیں ہیں آروہی تیور نکھا د
 اور آروہی میں کوئل نکھا د ہے۔ اس کی آروہی گندہار درجت ہے امر وہی
 میں نیور گندہار ہے گرد و روپ سے گنتی ہے وادی ما اور سواد ی سا۔

آروہی۔ سارے م پا دہاں دہانی سا
 امر وہی۔ سانی سا دہاں دہا پام گام رے سا

نقش راگ زابل تال فرد دست

آستانی۔ پل تن شاہی دبیا رست یارت بر سریر
 انرا۔ زان مرغ ابری دباغ گویت بسیار بار

آستانی

۱۲	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	م	پا	ن	دہا	ن	دہا	ن	دہا	پا	م	پا	م	رے
ر	یا	س	ب	و	ی	-	ن	شا	-	ل	ت	پا	بی
سا	رے	م	خا	پا	پام	پا	دہا	ن	شا	دہانی	ت	پا	م
ر	ری	-	س	-	بر	ر	ت	ب	-	ت	-	س	-

انتر۱

۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	رتے	م	گ	تا	رتے	تا	تا	تا	نی	نی	نی	نی
-	غ	-	با	ری	اب	ج	اب	ج	اب	ج	اب	ج
سا	رے	م	گ	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ر	-	با	ر	-	با	ر	-	با	ر	-	با	ر

نوٹ :- حضرت امیر خسروؒ نے اس شعر میں عجیب و غریب صنعت دکھائی ہے۔ مرآۃ الخیال میں اس شعر کے سات معنی بیان کئے ہیں۔

سویلہ (مستحکم) راگ ضلع کافی

سویلہ یا مستحکم حضرت امیر خسروؒ کے اختزائی گانوں میں گانے کی ایک قسم ہے۔ خیال میں اور سویلہ میں فرق یہ ہے کہ خیال بڑے بڑے تالوں راگوں میں گایا جاتا ہے۔ سویلہ چھوٹے تالوں اور عام فہم راگوں میں گایا جاتا ہے۔ دوسرے خیال میں صرف ایک آستائی ایک انتر اہوتا ہے اور سویلہ میں کئی انترے ہوتے ہیں اور شعر کی طرح قافیہ ردیف کے ساتھ ہوتے ہیں۔ یہ سویلہ راگ ضلع کافی میں ہے۔ اس راگ میں رکھب دھیت تیور مدھم کوئل دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں ہیں وادی سا سوادی پایا ہے۔

آروہی۔ سارے گ رے گام پادہانی تا
امروہی۔ تانی تاں دہا پا گام نگ رے سا

سویلہ ضلع کافی تال جھپتالہ

آستائی۔ تدری صورت کے بل ہاری نضام تدری صورت کے بل ہار

انترایا

م		مضب			غالی		مضب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
گکا	گکا	گکا	گکا	گکا	م	م	پا	پا	دہا
س	باب	س	-	کھی	پے	ن	پی	۰	چوں
ن	ن	دہا	دہا	پا	م	پا	گ	گ	رے
د	ر	س	-	ری	ے	-	ن	-	-
نی	نی	نی	نی	نی	تا	تا	ن	ن	دہا
ر	کھ	ے	-	-	لا	-	ج	-	ھ
ن	ن	دہا	دہا	پا	م	م	گ	گ	رے
ما	-	ری	-	ن	ظا	م	تو	-	ری

انترام

م		مضب			غالی		مضب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رتے	رتے	رتے	رتے	رتے	گتے	رتے	گتے	رتے	گتے
ص	د	قہ	-	-	با	-	با	-	-
ن	تا	ن	دہا	پا	دہا	تا	تا	گتے	گتے
ن	۰	ج	تا	رے	ن	ن	دہا	-	-
ر	کھ	ے	-	-	لا	-	ج	-	ھ
پا	دہا	پا	م	پا	گ	گ	رے	گ	رے
ما	-	ری	-	ن	ظا	م	تو	-	ری

انترام

ضرب			خالی		ضرب			م	
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
شا	فی	پادیا	دا	پا	م	گا	گکا	م	گکا
ن	-	س	-	سا	-	-	کو	د	کو
رے	گ	گ	م	پا	پا	دیا	دیا	ن	شا
-	-	رے	گ	جھ	-	-	کے	د	ن
دیا	دیا	ن	سا	تانی	رے	رے	تا	فی	فی
فی	-	س	-	م	-	-	کو	-	نہی
فی	رے	سا	رے	گ	م	پا	پادیا	دیا	ن
ری	-	تو	م	جا	ن	-	ری	-	پا

انترام

ضرب			خالی		ضرب			م	
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	رے	رے	گت	رے	تا	فی	فی	پا	م
-	-	ری	-	تے	-	-	تو	-	میں
رے	تا	فی	پا	م	دیا	ن	رے	تا	رے
-	-	ری	-	پا	قی	-	ر	-	او
پا	دیا	دیا	ن	ن	رے	تا	رے	گت	رے
م	-	ج	-	لا	-	-	پ	کھی	ر
رے	گ	گ	رے	گ	م	پا	دیا	ن	پادیا
ری	-	تو	م	نظا	ن	-	ری	-	ما

انترام

مزب			خالی			مزب		
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲
رت	گ	رت	رت	گ	رت	گ	رت	گ
ق	ط	ب	ف	ری	د	م	-	ن
رت	گ	رت	رت	ن	رت	سا	سیانی	پا
آ	-	ے	-	را	-	ب	-	-
نی	نی	تا	تا	رت	سیانی	تا	تا	پا
خ	س	رو	-	را	-	-	-	دو
م	پا	پا	پا	گ	رت	گ	گ	رے
لا	-	ری	-	ن	ظا	م	تو	ری

اس سولہ کے تمام انترے جداگانہ انداز کے ہیں اس لئے انکو الگ الگ نشین کیا گیا ہے۔ بعض اس کو بجائے حسب تال کے قوالی تال میں بھی گاتے ہیں۔

سولہ راگ کھاجی بلاول

اس راگ میں رکھب گندہاردھیوت تیور کو مل مدھم اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد اور امر دھی میں کو مل نکھاد ہے۔ یہ راگ کھاج اور بلاول سے مرکب ہے۔ یعنی اس کی آروہی بلاول کی ہے اور امر دھی کھاج سے مرکب ہے۔ یہ بلاول کی ایک قسم مانی جاتی ہے۔ اس کا وادی سر کھرنج (سا) ہے۔ اور سوادہ پنچم (پا) ہے

آروہی۔ سا رے گام پا دہاں دہاں فی تا
امروہی۔ ستانی تا دہاں پام پام گارے تا

سویلہ کھاجی بلاول تال قوالی

آستائی۔ اجیری بنڑے سوت کا ہے تم پے واری داری اجیری بنڑے
 انتر اے۔ میرے خواجہ کی اونچی اڑیا چڑھانہ اتر جائے
 میرے خواجہ سے یوں جاکیو بیاں پکڑے جائے
 اجیری بنڑے سوت کلہے تم پے واری داری
 انتر اے۔ خرد تیرے بل بل جائے نظام الدین بلہاری
 قطب نگر کی گلیاں چھانیں دولہا ہے سرداری
 اجیری بنڑے سوت کا ہے تم پے واری داری

آستائی

م	م	م	م
۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گام	گام	گام	گام
۱ ۲	ری -	ب ن	۳ -
گام	گام	سارے	سارے
کا -	ت م	پ ر	۴ -

انتر اے

م	م	م	م
۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا پا پا	ن دہا	۱ ۲	۳ ۴
۵ -	۶ -	۷ -	۸ -
۱ ۲	۳ ۴	۵ ۶	۷ ۸
۹ -	۱۰ -	۱۱ -	۱۲ -

نی نی نی نی	نی نی نی نی	نی نی نی نی	نی نی نی نی
ے۔ رے۔ خوا۔	جے۔ سے۔	یوں۔ جا۔	ک۔ ہی۔ یوں۔
پہاں دہا دہا	پا پا م	گھا گھا گھا	گم پا پا
پا۔	ک۔	جے۔	ب۔ ن۔
پا۔	سارے سارے	گھا گھا گھا	گم گھا گھا
سو۔	دے۔	دا۔	ری۔

انتراء ۲

م	ضرب	م	ضرب	م	ضرب	م	ضرب
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
گم گم	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی
خس رو۔	تے۔ رے۔	ب۔ ب۔	ب۔ ب۔	ب۔ ب۔	ب۔ ب۔	ب۔ ب۔	ب۔ ب۔
پا نی نی	نی نی نی	نی نی نی	نی نی نی	نی نی نی	نی نی نی	نی نی نی	نی نی نی
ن ظا۔	م	دی ن۔	ب۔	ب۔	ب۔	ب۔	ب۔
گم گم	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی	پا پا نی
ق ط ب ن	گ۔ ر۔	گ۔ ل۔	پا۔	پا۔	پا۔	پا۔	پا۔
پاں دہا دہا	پا پا م	گھا گھا گھا	گم پا پا	گم پا پا	گم پا پا	گم پا پا	گم پا پا
دول ہ۔	ہے۔	انج۔	ے۔	ری۔	ب۔ ن۔	ب۔ ن۔	ب۔ ن۔
پا دہا پا	سارے سارے	گھا گھا گھا	گم گھا گھا	گم گھا گھا	گم گھا گھا	گم گھا گھا	گم گھا گھا
سو۔	دے۔	کا ہے تم پر	دا۔	ری۔	دا۔	ری۔	انج۔

سوریلہ شہانہ بیہار

یہ رات شہانہ اور بیار سے مرکب ہے۔ اس میں دھبہ دھبہ تیرہ
 گتہ ہارم کوں اور دونوں گتہ ہارم کوں اس میں دھبہ دھبہ تیرہ
 ہے۔ یہ رات ایک قسم کا گتہ ہے۔

آروہی۔ سارے گم رے م پادہاں دہانی سا
امروہی۔ سانی سادہاں پام پادہاں پام پاکم رے سا

سویہ شہانہ بہار تال جھپ تالہ

آستانی۔ چنت نگر میں نظام پیارا خواجگان میں ہے راج دلار۔
انتر اے۔ اے ری سکھی دھن بھاگ میں دلکے جہنوں نے پایو محبوب پیارا۔
انتر اے۔ ٹوٹا اٹا دن کچھ مہر نہ جانو نام فخر گمان نام نظام کامرہ سہارا۔

آستانی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	سا	نی	نی	رے	سا	رے	رے	م	گ
ن	-	میں	ر	گ	ن	-	ت	-	چش
م	گ	گ	ن	پا	رے	سا	رے	رے	رے
-	-	را	-	یا	پی	-	م	-	نظا
پا	م	پا	ن	دل	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا
-	-	میں	ن	-	گا	-	ن	-	خا
م	گ	گ	ن	پا	پا	پا	دہاں	سا	دہاں
-	-	سا	-	لا	د	-	ن	-	را

لے ہارین فن کا قول ہے کہ یہ سویلہ حضرت امیر خسرو کا ہے جو حضرت نظام الدین اولیٰ کی شا
میں آپ نے بنایا ہے مگر قوال اکثر اس میں حضرت مولانا فخر صاحب کا نام بھی شامل کر دیتے ہیں
جس سے تنگ پیاسا ہوتا ہے چادر پہنکھنہ کہ قوال جس بزرگ کے عرس میں رنگ مچاتے ہیں تو رنگ میں
اس بزرگ کا نام بھی شامل کر دیتے ہیں۔ شاید یہی صورت اس سویلہ میں بھی کی گئی ہو۔ ہم نے جس
طرح سے اس کو بیان کیا ہے اس کی تحقیقات اہل علم حضرات کے ذمہ ہے۔

انتر امل

م	مرب	خالی	مرب	م
۱	۲	۳	۴	۵
۱۰	۹	۸	۷	۶
تا	نی	ری	تا	نی
ن	-	ده	-	س
د	ن	ن	تا	س
ا	-	کے	تا	س
م	یا	یا	پا	س
م	گ	گ	پا	س
-	-	را	پا	س

انتر امل

م	مرب	خالی	مرب	م
۱	۲	۳	۴	۵
۱۰	۹	۸	۷	۶
تا	نی	ری	تا	نی
ن	-	ده	-	س
د	ن	ن	تا	س
ا	-	کے	تا	س
م	یا	یا	پا	س
م	گ	گ	پا	س
-	-	را	پا	س

سویلیہ کھاج

راگ کھاج میں رکھب گنہار دھوت تیر ہیں۔ ہم کو مل اور دونوں نکھادی
ہیں۔ آروہی میں تیر نکھاد اور وہی میں کو مل نکھاد۔ آجکل یہ راگ دو صورتوں سے
مانا جاتا ہے۔ ایک کھاج ٹھاٹھ اور دوسرا کھاج راگ۔ کھاج ٹھاٹھ میں صرف
کو مل نکھاد اور کھاج راگ میں دونوں نکھادیں لگائی جاتی ہیں۔ اس میں گنہار
دادی اور نکھاد سموادی ہیں۔ وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سارے سا گام پا دہانی ست
امروہی ستانی سان دہا پا گام گارے سا

سویلیہ کھاج تال فوالی

آستانی۔ میں نظام سے نینا لگا آئی رے۔ گھرناری اناڑی چاہے جو کہ
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

انتر اے۔ ساز کی صورت موہنی موت ہر دے بیچ سالائی رے
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

انتر اے۔ ساس ننڈیا لگیں تو کہوں گی میں تو ان پہ جو بن گوا آئی رے
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

انتر اے۔ خرو نظام کے بل بل جائے۔ میں تو انوں چیری بکا آئی رے
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷
گام	گا رے گا رے	سا نی سا سا	سا نی سا سا	گام
ہیں	نظ - م سے	نے - ناں	نے - ناں	ہیں
	پا پا پا	پا پا پا	پا پا پا	
	ٹاری - آ	ٹاری - آ	ٹاری - آ	

انتر۱

م	ضرب	م	ضرب
۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا پا پی نی	پا پی سا رے	سا سا سا	سا سا سا
سالا - وری	موس - ری	رت	موس - ری
نی نی پانی تارے	پا پا پا	پا پا پا	پا پا پا
ھر رے -	بی - پچس	ما - آئی	رے - میں

انتر۲

م	ضرب	م	ضرب
۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
رے رے رے	پا پی سا رے	پا پی سا رے	پا پی سا رے
سا - سن	میں - توک	پا پی سا رے	پا پی سا رے
پا پی سا رے	پا پا پا	پا پا پا	پا پا پا
ان پے -	واجب - نمن	وا - آئی	رے - میں

انتر۳

م	ضرب	م	ضرب
۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گام گام	پا پا پی سا	پا پا پی سا	پا پا پی سا
نخس رون	م - کے	م - کے	م - کے
پا پا پی سا رے	پا پا پا	پا پا پا	پا پا پا
دن مول	چے - رہا	کا - آئی	رے - میں
گام گام	سا سا سا	سا سا سا	سا سا سا
م - سے	نے - ناں	گا - آئی	رے - میں

سویہ ضلع پیلو

یہ رنگ ضلع اور پیلو سے مرکب ہے۔ اس میں رکھتے دھیت تیرہم کول
دونوں گندھاری اور دونوں نکھادی ہیں۔ وادی رکھتے سوادہ دھیت ہے۔
آدھی۔ سارے گام پادہانی ستا
امروہی۔ ستانی دہا بام گام گ رے سا

سویہ ضلع پیلو مال (قوالی) جھپتالہ

آستانی۔ سو ہے اپنے ہی رنگ میں رنگ لے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہی
انتر ۱۔ ہری چندریا پی کی پڑھایا دونوں سبتی رنگ دے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہی
انتر ۲۔ رنگ کی رنگائی جو کچھ مانگے میرا جو بن کر دیں رکھ لے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہی
انتر ۳۔ بنام الدین ادلیا ہے پر میرا لان سرزم رکھ لے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہی

آستانی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۰	۹	۸
پا	دہا	ن	پا	پا	پا	پا	م	گا	گا
گ	رن	ہ	-	نے	پ	ا	ہے	-	مو
پا	دہا	ن	پا	پا	پا	پا	م	دہا	دہا
پا	بو	ج	-	دے	رن	گ	ن	-	پا
پا	دہا	ن	ستا	ستا	نی	نی	دہا	پا	پا
پا	ہے	پا	-	ج	پا	پا	پا	پا	پا

یا یا یا یا یا یا یا یا
 را یا یا یا یا یا یا یا
 یا یا یا یا یا یا یا یا
 یا یا یا یا یا یا یا یا

انترام

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	سا	تا	تا	نی	نی	نی	نی	یا	م
-	-	یا	ری	د	چون	-	ری	م	ه
رتے	گت	رتے	تا	دیا	یا	دیا	دیا	ن	ن
-	-	یا	ر	گ	یا	-	کی	یا	پی
دیا	یا	م	دیا	دیا	یا	ن	دیا	ن	ن
-	-	نی	-	سن	یا	-	نو	-	دو
م	گا	گا	رے	م	یا	م	یا	دیا	دیا
یا	-	-	-	بو	مع	-	دے	گ	رن
مع	یا	یا	دیا	دیا	ن	تا	تا	نی	نی
م	گا	گا	سا	رے	-	-	کا	-	کا
ہے	-	مو	ہی	لی	را	گ	یا	م	ب

انترام

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
یا	یا	دیا	یا	یا	م	گا	گا	م	گا
-	-	نی	-	گا	رن	-	کی	گ	رے
دیا	یا	یا	م	م	یا	دیا	دیا	ن	دیا
را	-	مو	م	م	چو	-	کا	-	چو

سویلیہ من

راگ امین بیان کیا جا چکا ہے۔ امین سے من میں صرف کوئل مدہم کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ اور کوئل مدہم اردھ میں کن کی صورت میں لگائی جاتی ہے اس میں وادی گندہار سمودی نکھار ہے وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سارے گانا پا دہانی ستا

امروہی۔ ستانی دہا پانا کام گمارے سا

آستائی۔ چھاپ تلک سب چینی مو سے نینا ملا کے

اپنی سی کر لینی مو سے نینا ملا کے

انتر اء۔ پریم بھٹی کا مدھوا بلا کے

موتالی کر لینی مو سے نینا ملا کے

انتر اء۔ بل بل جاؤں تھرے رنگ ریوہا

اپنی سی رنگ لینی مو سے نینا ملا کے

انتر اء۔ خرو بھام کے بل بل جائے

موہے سہاگن تینی مو سے نینا ملا کے

آستائی

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	گا	گا	گا	گا	پا	پا	پا	گا	گا	گا	گا	گا	پا	پا	پا
پا	چھاپ	ت	ل	ک	س	ب	جھ	-	-	-	ج	-	مو	-	-
سارے	رے	گا	گام	گھڑ	سائی	سا	پا	پا	پا	پا	گام	گا	ک	ر	-
نے	نا	-	نی	لا	-	کے	-	ہاں	اپنی	سی	-	ک	ر	-	-
گا	پا	پا	پا	گام	گھڑ	سائی	سا	پا	پا	پا	گام	گا	ک	ر	سائی
نی	-	-	نی	-	مو	-	نے	نا	نی	-	-	لا	-	کے	-

انتر۱

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا دہا فی دہا پاتا پا	پا دہا دہا دہا	پا پا پا پا	گا گا گا گا
لا تے کے -	وا پی	کا -	پ - م بھٹ
گام گار سا نی	پا پا پا پا	گام گار سا	گا گا گا گا
نی - مو سے	- - -	ک ر	ت وا -
گام گار سا	گا گا گا گا	گام گار سا	سا رے رے گا
ل ک س ب	ہاں چھپ ت	کے -	ی - نا -

انتر۲

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا دہا فی دہا پاتا پا	فی دہا فی سا	پا پا پا پا	پا پا دہا فی سا
رے جو وا -	تو رے ون گ	جاؤں میں -	ب ل ب ل
گام گار سا نی	پا پا پا پا	گام گار سا	پا پا پا پا
نی - مو سے	- - -	ک ر	ا پ فی -
گام گار سا	گا گا گا گا	گام گار سا	سا رے رے گا
ل ک س ب	ہاں چھپ ت	کے -	ی - نا -

انتر۳

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا دہا فی دہا پاتا پا	دہا دہا پاتا فی سا	پا پا پا پا	فی دہا فی سا
جا - نے -	ب ل ب ل	کا -	خ س رو ن

پاؤں فٹانی دہا	پاؤں پاتا گا رہ	گیا پا نا پا	گھم گھم سا فی
مو - مو - مو	مک - مک - مک	کی - کی - کی	ن - ن - ن
سا رہ رہ رہ	گام گھم گھم	سا گا گا گا	گھم گا رہ رہ
نے نا - ی - لا - کے -	پاں چا پ ت	ن ک س ب	

سویلہ گھری بہار

یہ راگ گھری اپنا رہے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیت تیرا دل
گنہار مدیم کول۔ دونوں نکھادی ہیں اس میں دادی سا اور سواد ی پاپے
موسم بہار کاراگ ہے اور بہار کی ایک قسم مانا جاتا ہے۔ مگر صیایاں کیا چکا
ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے غیر موسمی راگوں کو بہار میں اس وجہ سے ہی شاید
ملایا ہے کہ اس سے مل کر بہار میں موسم میں گایا جاسکے۔

آروہی۔ سارے گ رہے گ م پاں دہاں پادہانی تا
امروہی۔ تانی تا دہاں پام پاگ م رہے پاگ م رہے سا

سویلہ گھری بہار تال قوالی

آستان۔ بہت کھن ہے ڈگر ٹنگھٹ کی

کیے میں بھولاؤں مدھوا سے شکی

انترامل۔ پنیاں بھرن کو میں جو گئی تھی

دوڑ چھٹ موری شکی رہے بکلی

بہت کھن ہے ڈگر ٹنگھٹ کی

انترامل۔ خسرو نظام کے بل بل جائے

ہن رکھو مورے گو ٹنگھٹ کی

بہت کھن ہے ڈگر ٹنگھٹ کی

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گ م رے سا	رے سا فی سا	رے سا فی سا	رے سا فی سا
ب بھ ت ک	ٹھ ن چے ڈ	ٹھ ن چے ڈ	ٹھ ن چے ڈ
دہانی تانی تانی	دہاں پا پا	دہاں پا پا	دہاں پا پا
کے - سے میا	بھر ر و دوں	م - دودا سے	م ٹ کی

انتراما

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
م پا نا پانی	تانی تانی تانی	تانی تانی تانی	تانی تانی تانی
پانی یاں بھر	رن کو -	میں - جوگ	ئی - تھی -
دہانی تانی تانی	دہاں پا پا	م پا پا	م پا پا
دو - ر ٹھ	پ ٹ سوری	م ٹ کی	پ ٹ کی

انتراما

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گ م رے سا	رے فی سا تانی	رے فی سا تانی	رے فی سا تانی
خ س رو ن	جا - م کے	ب ل ب ل	بے - لے -
دہاں دہانی تانی	دہاں پام	دہاں پام	م رے سا
ہ ج را -	کو - مورے	گھوں - گھٹ	پ ٹ کی

سہرے سہاگ

حضرت امیر خسروؒ نے ہندو مسلم اتحاد کو رقی دینے کے لئے ہندو مسلم
تہذیب و تمدن کو بھی ملانے کی کوشش کی اور بیاہ شادیوں میں گانے
کے لئے نقش نگار نام کے گانے اختراع کئے۔ یہ گانے آج کل سہرا
سہاگ۔ گیت کے نام سے مشہور ہیں۔ جنہیں شادی بیاہ کے موقعوں پر
عورتیں انہیں اب تک گاتی ہیں اور یہ اتنے مقبول عام ہیں کہ ہر شادی
عورتوں کو یاد ہیں اور سب مل کر اس طرح گاتی ہیں کہ کی مجال کوئی ایک
دوسرے سے آگے پیچھے نہ جائے اور سرے بول میں کسی طرح فرق آجائے
یہاں ہم ایسے ہی سہرے سہاگ کے گیت مع وٹھیں کے لکھ رہے ہیں۔

بنڑا راگ نگار (گوند)

یہ بنڑا گیت راگ نگار میں ہے جس کو آج کل گوند کہتے ہیں
اس میں رکھب گندھار دھوت تیز دم ہم کوں اور دونوں نکھادیں ہیں۔
ما وادی اور سا سوادی ہے۔

آرومی۔ سارے گارے م با دیاں دہانی تا
امروہی۔ تاں دہا پام گام گارے سا

بنڑا گیت راگ نگار (گوند) تال جھتالہ

آستانی۔ آج نول بنا بڑی کو مبارک بنڑا بیاہن آیا

اری اری ماں بنڑا بیاہن آیا

انتر اعلیٰ۔ ادیا انبیاء آئے براتی۔ عثمان باندھا ہے سہرا

اری اری ماں بنڑا بیاہن آیا

انتر اعلیٰ۔ محض شکر کے لالے بڑے نظام نام دھرایا

اری اری ماں بنڑا بیاہن آیا

آستانی

[illegible]

انزلی

٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠	
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠

سہرا شہانہ بہارتال جھپتالہ

آستانی۔ گوند لالمان سہرا اچھے پیم جوگا

گوند لالمان سہرا

انتر اعلیٰ۔ مگر مگر مگر گاؤ پیا ہے رس بھوگا اس رے بے کے روپ جبا

کوئی سہا ہے اور نہ ہوگا گوند لالمان سہرا

انتر اعلیٰ۔ دھن دھن بی بی آمنہ یہ پیمیر جایا۔ بھاگ بڑے امت کے

ایا انبیا پایا گوند لالمان سہرا

آستانی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	رے	سا	رے	سا	رے	رے	م	گ
-	ن	ن	-	ما	-	لا	د	-	گوں
م	م	م	سا	رے	م	م	گ	پا	پا
چھے	-	ا	-	را	-	-	-	-	س
پانی	ن	پا	پا	دیاں	تا	دیاں	پا	پا	پا
-	-	گ	-	ج	م	-	ت	-	بی
پا	پا	رے	سا	رے	سا	رے	رے	م	گ
ن	-	ن	-	ما	-	لا	د	-	گوں

انتر اعلیٰ

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
دو	پا	دو	دو	دو	رے	تا	تا	نی	نی
ن	-	ن	-	ن	د	-	م	ر	م

[illegible][illegible]

سہراستہانہ تالی جھپ تالہ

آستانی۔ گوندھ لاری مان پھولوں کا سہرا آج بنا بنڑی کو مبارک
انتر ا۔ آج فی مہی نے کنگنا بندھایا حوروں نے سب مل مٹھل گا یا
آج بنا بنڑی کو مبارک

آستانی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	پا	پا	دہا	م	پا	ن	دہا	دہا	دہا
ن	-	ن	-	ما	ری	-	لا	دھو	گون
گم	گ	گ	پا	پا	پا	پا	پا	ن	دہا
-	-	را	-	پا	کا	-	لوں	-	بھو
سا	سا	سا	رے	رے	م	گ	گ	گ	گ
ن	-	پا	-	نا	پا	-	ن	-	آ
م	گ	گ	پا	پا	م	م	م	م	م
ک	-	ر	-	با	م	-	کو	-	دہا

انتر ا

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	تا	فی	تا	فی	پا	ن	پا	م
نے	-	بی	-	بی	ن	-	ج	-	آ
دہا	ن	ن	تا	فی	تا	رے	رے	تا	فی
-	-	پا	-	دہا	پا	-	را	-	پا

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	رتے	گ	رتے	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	کا	پ	پ	ن	-	را	-	م	ن	-	-
سا	رے	گ	گ	پا	پا	پا	ن	ن	ن	پا	پا	پا	پا
سا	-	گ	-	-	ر	اے	ک	بھ	د	د	د	د	د

بسیط راگ دلی

دلی راگ میں رکھب گندہار دھیت تہرہ دم کو مل اور دونوں
نکھادیں ہیں آروپی میں تہرہ نکھاد اور امروپی میں کوئی نکھاد ہے۔ اس کی
آروپی میں گندہار دھیت درجہ ہے۔ وقت رات۔ رکھب دھری
پنجم سوادہ ہے۔

آروپی۔ سارے م پانی تا
امروپی۔ تاں دہ پام گارے سا

بسیط راگ دلی تال قوالی (ماترے سات)

آستانی۔ گوری سودے سیج پر کم پر ڈارے کھیں
انتر۔ میں خرد اپنے سانچے میں جو بند لیں
آستانی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	رتے	گ	رتے	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	کا	پ	پ	ن	-	را	-	م	ن	-	-
سا	رے	گ	گ	پا	پا	پا	ن	ن	ن	پا	پا	پا	پا
سا	-	گ	-	-	ر	اے	ک	بھ	د	د	د	د	د

اس ناری کے شر کے متعلق قویہ روایت مشہور ہے کہ حضرت نظام الدین اولیاء کے ساتھ حضرت امیر خسروؒ جا رہے تھے کہ ایک مسجد کی تعمیر کے لئے قبلہ کی طرف کے متعلق کچھ اختلاف تھا۔ حضرت شیخ المشائخ نظام الدین اولیاء نے یہ منظر دیکھ کر فرمایا:-

ہر قوم ملت را دین و قبلہ گاہے
 ہر قوم کا اپنا ایک الگ راستہ الگ دین اور قبلہ ہے)
 حضرت امیر خسروؒ نے فوراً دوسرا معرہ کیا۔
 من قبلہ راست گردم بر سمت کج گاہے
 (میں نے ایک کج گاہ کی طرف رخ کر کے اپنا قبلہ درست کر لیا ہے)
 اس وقت حضرت محبوب الہی کے سر پر کلاہ (لوٹنی) میڑھی تھی۔ مگر ان اوپر کے
 تین معرعوں کے متعلق علم نہیں کہ یہ حضرت امیر خسروؒ کے ہی یا کسی اور کے

ساون گیت

حضرت امیر خسروؒ نے جہاں شکل سے شکل راگ تال۔ ساز اور مختلف
 اقسام کے گانے اخراج فرمائے اور موسیقی اعلیٰ اعلیٰ اصول و قواعد بہترین
 علمی رموز و نکات اور مایہ ناز فنی خصوصیات سے موصح کر کے دنیائے موسیقی
 پر احسان اور اہل ہند کو جو پیش بہ علم و فن کا پیش بہا سرمایہ عطا فرمایا ہے
 جس کو ناقیامت نہ بھلایا جاسکتا ہے اور نہ ہم اس احسان سے سبکدوش
 ہو سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ جہاں آپ نے صاحب علم اور ماہرین فن
 کے لئے علم و فن کے دریا بہا دیئے ہیں۔ وہاں آپ نے ایسے عام فہم گانے بھی
 بنائے ہیں۔ جن سے عوام الناس، عورتیں اور بچے بھی لطف اندوز ہو سکیں
 ان گانوں کے سر اور بول اتے سیدھے مادے ہیں کہ ایک مرتبہ سن کر
 ہی پورا گانا یاد ہو جاتا ہے کیونکہ ان گانوں کے سروں میں تو خصوصیت
 یہ ہے کہ تمام گانا ہی تین چار سروں میں پورا ہو جاتا ہے اور چیز کے بولوں

میں یہ خوبی ہے کہ عورتیں اور بچے تک بھی اپنی طبیعت سے اس میں جتنا چاہیں اضافہ کر سکتے ہیں اور اس گلے کو جتنا چاہیں بڑھا سکتے ہیں۔

ماہرین فن کا قول ہے کہ آج کل جن گیتوں کو عورتیں سادوں کے ہینے میں جھڑھوتے دقت لگاتی ہیں، جن کو سادوں کے گیت اور جھولے کے گیت کہتے ہیں وہ بالکل ترقی بھی حضرت امیر خسروؒ کے زمانے سے ہی ہوتی ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ سادوں کے گیت اور وہ ہنری کلام جس میں ان کا نام اور تخلص نہیں ہے وہ کلام انکا نہیں ہے ان سے منسوب کر دیا گیا ہے۔ مگر جو حضرات یہ کہتے ہیں انہوں نے یہ ثبوت کبھی بھی پیش نہیں کیا کہ یہ گیت غلام کے ہیں اور نہ کسی تردید کرنے والے نے اس کا کوئی محسوس ثبوت پیش کیا۔

لیکن اول تو ان چیزوں کی زبان ہی خود اس بات کی شاہد ہے کہ یہ کلام سوائے حضرت امیر خسروؒ کے کسی دوسرے کا نہیں ہے۔ دوسرے جس کو قول۔ قلبانہ زمانہ۔ تروٹ۔ چرتنگ۔ رنگ اور بہت سے خیالوں اور نقش و گل وغیرہ بھی ہیں ان کا نام یا تخلص نہیں ہے۔ اور کوئی ان کو سوائے حضرت امیر خسروؒ کے کسی دوسرے کی تخلیق نہیں بتاتا تو پھر ان مولی گاؤں کے لئے ایسا خیال کرنا مناسب نہیں۔ اسی وجہ سے ہم کو جن گاؤں کے متعلق یہ معلوم ہوا کہ یہ حضرت امیر خسروؒ کے ہیں یا جن کے متعلق ہم نے یہ خیال کیا کہ یہ حضرت امیر خسروؒ کی ہی اختراعات ہوسکتے ہیں۔ ان کو ہم نے جس طرح سے اپنے بزرگوں سے سیکھا اور جس طرح دوسروں سے سنا اسی صورت سے ان کا نوٹیشن کرنے کی کوشش کی ہے اور دوسرے ماہرین فن کے لئے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی اور ان کی حفاظت کا ایک طریقہ اور اس راستے پر چلنے کا ایک راستہ اور دروازہ کھول دیا ہے اور اپنی بے حد معروضیات کے باوجود اس کام کو اپنا فرض اولین سمجھ کر جو کچھ سرمایہ ہم فراہم کر کے وہ پیش کر دیا ہے اب یہ ماہرین فن اور صاحب علم حضرات کا کام ہے کہ وہ حضرت امیر خسروؒ کے سرمایہ کو کوشش کے ساتھ تلاش کریں اور لوگوں کو ان سے فیضیاب ہونے کا موقع دیں۔

اس کے ساتھ ساتھ ہم یہ عرض کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ گلے کی وہ

م	م	پا	نی	نی	تا	پا	پا	پا	م	م	نی	سا
پی	یا	کے	ب	ب	ن	س	تا	جا	رے	تے	ری	ری
رے	م	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	م	م	نی	سا
سو	-	نے	چ	چ	من	ڈ	ڈ	ڈ	گی	-	تے	رے
رے	رے	پا	م	م	نی	سا	رے	م	کارتے	سائی	نی	نی
پن	-	کھ	اد	-	پ	ر	ق	ل	م	ر	کھ	دون
رے	م	پا	نی	نی	تا	تا	پا	پا	پا	م	نی	سا
پی	یا	کے	ب	ب	ن	س	تا	جا	رے	-	اد	پا
رے	رے	پا	م	م	نی	سا	رے	م	کارتے	سائی	نی	نی
دے	-	سی	با	-	ل	م	رے	ن	ا	کے	-	لی

ساون گیت راگ ضلع تلک کا مود

اس راگ میں رکھ گندہار دھیت تیر دونوں نکھادیں اور کن کی
صوت میں کوئی گندہار بھی لگائی جاتی ہے، آرمی میں گندہار دھیت درجت
آرمی۔ سارے گاسارے م پادہام پانی تا
امروہی۔ تانی تاں دہام پام گاسارے گاسانی

ساون گیت ضلع تلک کا مود (تال آٹھ ماترہ)

آستائی۔ سیاں رے بدیلی گھر آجارے ساون میں

ارے آجا ساون میں

انتر۔ من کی تلیا سوکھی پڑی ہے ایک بوند برسا جارے ساون میں

ارے آجا ساون میں

انتر۔ جو بن ڈانٹوں ڈٹے نہ مورا جو بن کی سہک سا جارے ساون میں

ارے آجا ساون میں

انتر۔ پیان موہے کل نہ پڑت ہے آموہے درس دکھا جارے ساون میں

ارے آجا ساون میں

[illegible]

انتزاع

[illegible]

انتزاء

۸۷۶۵	۴۳۲۱	۸۷۶۵	۴۳۲۱
یا دلم یا	تا فی تا تا فی	یا دلم یا	تا فی تا تا فی
- را -	- نا -	- را -	- نا -

[illegible]

جھولا گیت ضلع سیلو (تال سات ماترے)

آسانی، جھولاکنے والے اور ارمیاں جھولاکنے والے اور ارمیاں

مہولاکن نے ڈالورے امرٹاں

انتر۔ دو کھی جھوین دوہی جھلانی چاروں مل گیاں بھول بھلیاں

مھولاکن نے ڈالورے امریاں

انترہ رین اندھیری بادل کارے ملا جھکارے بادل کارے

علواری سکنی مھول مھدیاں

انتر۔ امواجی ڈال خوب لاڈلا کر آئے بدو امینہا برس

بومدین پڑے لاگیاں کھنیاں کھنیاں

آستانی

۳	۲	۱	۷	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۵	۴
سا	کا	کا	کا	کا	کا	م	پا	رے	سا	نی	رے
-	رئی	یاں	-	م	ک	لو	-	ڈا	کن	نے	ہو
کا	کا	م	پا	رے	م	پا	پا	پا	د	د	د
-	رئی	یاں	-	م	ک	لو	-	ڈا	کن	نے	ہو
سا	کا	کا	کا	کا	کا	م	پا	رے	سا	نی	رے
-	رئی	یاں	-	م	ک	لو	-	ڈا	کن	نے	ہو

انتر

۳	۲	۱	۷	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۵	۴
سا	کا	کا	کا	کا	کا	م	پا	رے	سا	نی	رے
-	رئی	یاں	-	م	ک	لو	-	ڈا	کن	نے	ہو
کا	کا	م	پا	رے	م	پا	پا	پا	د	د	د
-	رئی	یاں	-	م	ک	لو	-	ڈا	کن	نے	ہو
سا	کا	کا	کا	کا	کا	م	پا	رے	سا	نی	رے
-	رئی	یاں	-	م	ک	لو	-	ڈا	کن	نے	ہو

نوٹ :- یہ دہلی کا پہلا کھانا ہے۔ اس میں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کوئل (اڑی) دھوت عجیب و غریب انداز سے لگائی ہے جس نے اس کی طرز میں زالی فنی خوبی اور بڑی دل کشی اور خوشنوائی پیدا کر دی ہے۔ یہ ہو لا دہلی اور دہلی کے اطراف کی تقریباً ہر عورت کو یاد ہو گا جو انہیں سینے لینے چلا کر رہا ہے اس جھولے کے اوپر بھی انترے میں جو کم کو اس وقت یاد نہیں تھے مگر وہ اب انترے اسی طرح کے جاتے ہیں جس طرح انکی انترے کا ٹوکھیں کہہ گئے تھے

منڈ ہا گیت بطر تلنگ میں

اس راگ میں رکھب گند ہار دھیت تپور میں مدھم کول اور دونوں
نکھادیں ہیں اس میں تپور نکھاد آردھی میں اور کول نکھاد امر دھی میں گتی ہے اس
کی آردھی میں رکھب درجت ہے۔ امر دھی سمپورن ہے۔ یہ طرز تلنگ اور دیں
ہے مرکب ہے۔

آردھی۔ سا گام پادہ پادہ پانی ش
امردھی۔ سانی سانی دہا پاکام گارے سا

منڈ ہا بطر تلنگ دیں (تال سات ماترہ)

- آستانی۔ کاہے کو بیای بدیں رے نکھی بابل مورے
انتر ۱۔ بھائیوں کو دینو محل دو محلے
مکھو دیا پردیں رے نکھی بابل مورے
انتر ۲۔ ہم تیرے بابل تیرے بیٹے کی کلیاں
گھر گھر مانگی جائیں رے نکھی بابل مورے
انتر ۳۔ ہم تیرے انگنا کی بھولی رے چڑیاں
چکلیں پٹیں اڑ جائیں رے نکھی بابل مورے
انتر ۴۔ ہم تیرے کوچہ کی بھولی رے گتیاں
ہانکے جدھر نہک جائیں رے نکھی بابل مورے
انتر ۵۔ طاق بھری میں نے گڑیاں جو چھوڑیں
چھوڑا سہیلیوں کا ساتھ رے نکھی بابل مورے
انتر ۶۔ سونا بھی دینور و پاکھی دینور
دینور تن جڑاؤ رے نکھی بابل مورے
انتر ۷۔ ایک نہ دیو مورے سر کی نہ کنگھی
سناں نہ طنے ماریں رے نکھی بابل مورے

- انتر ۵۔ ننگے پاؤں موریا بابل جو دور
 سمدھی ڈولا مقام رے لکھی بابل مورے
 انتر ۹۔ ڈولی کا پردہ اٹھا کر جو دیکھا
 آیا پر یا دیں رے لکھی بابل مورے
 انتر ۱۱۔ امیر خردیوں کہیں تیرا
 دھن دھن بھاگ بھاگ رے لکھی بابل مورے۔

آستانی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
سا	گا	گا	م	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
کا	ہے	کو	یا	یا	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب
ن	دہا	پا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا
با	ب	ن	و	و	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے
ن	دہا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
دے	-	س	رے	رے	لکھی	لکھی	لکھی	لکھی	لکھی	لکھی	لکھی

انتر ۱۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
گام	دہا	نی	تانی	تانی	تانی	پا	نی	نی	نی	تانی	تانی
بھائی یوں	کو	دی	و	و	و	ن	دو	دو	دو	ن	ن
ن	ن	ن	دہا	دہا	دہا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ن	کو	-	دی	پا	پا	دے	س	س	س	س	س
ن	دہا	پا	گام	گام	گام	سا	گا	گا	گا	م	م
با	ب	ن	و	و	رے	کا	ہے	ہے	ہے	ہے	ہے

انتزاع ۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی
آ	تو	با	ب	ل	تے	رے	جے	لے	کی
۵	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
گھر	گھر	ر	ماں	گی	گا	گا	گا	گا	گا
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
با	ب	ل	ن	رے	کا	چے	کو	بیا	ہا

انتزاع ۳

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے	رے
آ	تے	رے	آ	گے	نا	کی	بھو	لی	رے
پا	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی
پج	گئی	پی	کی	ا	ر	گا	گا	گا	گا
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

انتزاع مقطع

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	م	پا	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی
ا	ی	ر	خ	س	رو	یوں	ک	ہی	تے
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
دھن	دھن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

ن دہا پا اگا م | گا گا | سا گا | م م | م | پادہا ن دہا
 با ب ل | مو - | ر - | کا ہ | کو | با - | ہا ب
 انترے کے چار طریقے ہیں باقی انترے ان میں سے جس طریقے پر
 چاہیں گائیں مگر مقطع کا انترہ بعد میں ہی کہنا چاہئے۔

منڈ ہا بطرز بھیرویں

بھیرویں میں یوں تو تمام سر کوئل ہیں مگر چونکہ ایک راگ میں ٹھمریاں دادے
 غزلیں اور دیگر ملکی بھٹکی چیزیں گائی جاتی ہیں۔ اس وجہ سے ان کی طرزوں کو
 خوبصورت بنانے کے بعض حکم دونوں رکھیں۔ دونوں مدھیں۔ دونوں نکھادیاں
 الغرض بارہ سر تک استعمال کئے جاتے ہیں۔
 آروہی۔ سا ر گ م پا د ن سا
 امروہی۔ سا ن دہا م گ ر سا

منڈ ہا بطرز بھیرویں (تال سات ماترہ)

آستائی۔ پر بت بالن سنگا مورے بابل۔ نیکا منڈ ہا چھوڑاؤ رے
 امباتے سے ڈولا جو نکلا کوئل شہ سناے رے
 انترہ۔ تو کیوں روئے موری کالی کو یلیا۔ ہم چالیں پی کے دلیر رے
 میری بیٹی تیرے محلوں کی باندی۔ میں تیرا باندی غلام رے
 تیری بیٹی میرے محلوں کی رانی۔ ہم تیرے طالب دار رے
 امیر خسرو یوں کہیں تیرا
 دھن دھن بھاگ بھاگ رے
 آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	نی	نی	سا	سا	سا	سا	سا	سا	سا
پا	نی	نی	سا	سا	سا	سا	سا	سا	سا

۴	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۴	۶	۵	۴	۳	۲	۱
گ	گ	س	س	گ	گ	گ	پ	پ	د	پ	پ	پ	پ
-	-	ن	ن	ج	لا	د	س	س	لے	لے	ت	پ	پ
سا	سا	سا	سا	د	د	د	سا	سا	گ	پ	پ	پ	پ
-	-	ر	ر	ے	-	تا	د	د	ش	ش	ل	پ	پ
گ	گ	گ	س	س	س	س	گ	گ	پ	پ	پ	پ	پ
-	-	ر	ر	ے	-	تا	د	د	ش	ش	ل	پ	پ

[illegible]

انترادو طریقے سے کھا گیا ہے۔ باقی انترے انہیں دو طریقوں میں سے کسی بھی طریقہ پر کچے جاسکتے ہیں۔ مگر تقطیع کا انتر اسبند میں یا کھنا چاہئے۔

جھولا گیت طرز پہلو (تال سات ماترہ)

آستائی۔ سیاں برکھامیں لینے آئے۔ سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے

سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے

انتر۱۔ باگ اندھیری تال کنارے۔ مرلا جھنگارے بادل کارے

سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے

انتر۲۔ بابل گھر سہو جھولا ڈالائی۔ سب سکھیں ننگ جھولا گاتی

سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے

آستائی

۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴
سا	سا	گا	رے	گا	سا	گا	م	پا	رے	سا	سا	دیا	نی
اے	-	آ	-	اے	-	اے	میں	-	کھا	ر	پا	یاں	سختی
رے	م	گا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اے	-	پا	نا	نا	نا	نا	م	م	م	م	م	م	م
سا	سا	سا	رے	گا	گا	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اے	-	آ	-	اے	-	اے	میں	-	کھا	ر	پا	یاں	سختی

انتر۱

۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴
سا	سا	گا	رے	گا	سا	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اے	-	آ	-	اے	-	اے	میں	-	کھا	ر	پا	یاں	سختی
رے	م	گا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اے	-	پا	نا	نا	نا	نا	م	م	م	م	م	م	م
سا	سا	سا	رے	گا	گا	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اے	-	آ	-	اے	-	اے	میں	-	کھا	ر	پا	یاں	سختی

انتر

۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴
م	دیا	پا	پا	پا	م	م	دیا	پا	پا	پا	م	م	ر
قی	-	لا	لا	لا	جھو	-	قی	-	جھو	جھو	جھو	جھو	جھو
ر	م	پا	پا	پا	م	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
س	س	س	س	س	جھو	-	س	س	س	س	س	س	س
م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
س	س	س	س	س	جھو	-	س	س	س	س	س	س	س

طرز پیلو جھولا گیت روپک تال (توالی تال مارتہ)

آستانی۔ پختن مورے من میں بس گئے ری بس گئے نئی در رسول
انتر۔ لا الہ الا اللہ پڑھ کے جھولا ڈالا جھولیں گے علی و بتول

آستانی

۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴
گا	گا	پا	م	م	گا	ر	سا	سا	نی	سا	ر	گا	م
-	س	ب	می	-	م	ن	-	ر	-	م	ن	ج	پ
پا	پا	پا	د	د	د	د	سا	سا	نی	سا	ر	سا	سا
-	بی	ن	گ	س	ب	س	-	-	ن	-	-	گ	-
سا	سا	نی	ر	گا	ر	گا	م	گا	م	م	م	دیا	دیا
ر	-	م	ت	ج	بن	ج	س	س	ر	-	-	اد	-
سا	سا	نی	گا	ر	گا	م	دیا	پا	دیا	پا	پا	م	ر
-	-	ری	-	ن	گ	-	س	-	ب	-	-	م	م

انتر۱

۳	۲	۱	۷	۵	۳	۲	۱	۷	۵	۳
گا	م	دہا	پا	م	رے	نی	نی	رے	گا	گا
-	-	جھو	-	کے	پڑھ	ل	ل	ل	لا	لا
پا	پا	د	پا	پا	گام	نی	سا	رے	سا	سا
-	نی	ع	سے	جھو	-	-	لا	-	-	ڈا
سا	سا	نی	سا	گام	م	گا	م	پا	گا	دہا
-	رے	مورے	ت	پن	ل	قو	ب	رے	او	او

سادن گیت تلک کا مود

آستانی۔ خواجہ موری نیا پار لگا جانی موری ڈوبے منجھار
انتر۱۔ علی دہی کے میں لمہاری، وہ ہی ہمارے ہیں سردار

آستانی

۳	۲	۱	۷	۵	۳	۲	۱	۷	۵	۳
گا	گا	پا	م	م	گا	نی	نی	رے	گا	گام
-	-	-	-	-	پا	نی	نی	موری	خواجہ	خواجہ
پا	پا	د	پا	پا	سا	سا	سا	رے	سا	سا
نہ	بے	دو	موری	پا	-	-	گا	ل	-	ر
سا	سا	نی	سا	پا	م	گا	م	پا	گا	دہا
پا	-	نی	موری	خواجہ	ر	-	دا	جھ	-	-

انتر

۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴
م	گ	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ری	-	ہا	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب
م	گ	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ر	-	دا	س	س	س	س	س	س	س	س	س	س	س
کا	کا	پا	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م
-	ر	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

ہولی مشرکھاج

گنج فکر کے لال نظام الدین چشت مگر میں کھاگ رہا ہوں
 خواجہ معین الدین خواجہ قطب دیں پریم کے رنگ میں موہے رنگ ڈالو
 سیں مکھ رنگ کی پککاری مورے آگن ہولی تھیلن آ یو
 کھیلو اے بختیوں ہولی کھیلو خواجہ نظام کے روپ میں آ یو
 اپنے رنگیے پہ سوں میں داری جن موہے لال گلال بنا یو
 خواجہ نظام الدین چتر کھلاڑی بیاں پکڑ موہے رنگ ڈالو
 دھن دھن کھاگ ان کے موری سجن جنہونے ایسے پیتم پالو

نوٹ

اس سہلی کے اور بھی انترے ہیں جو اکثر قوال محاتے ہیں
 ہم کو جتنے یاد تھے۔ وہ ہم نے کھ دیئے۔ انتر قوال دو دو سطریں
 ہر ایک انتر اپنا ہے۔

آستائی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸
سا	گا	گا	پا	پا	پا	پا	م	م	م	م	گا	گا	سا
گن	ح	ش	ک	ر	کے	-	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
تا	تا	تا	ن	ن	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
جش	ت	ن	گ	ر	م	-	ر	م	ر	م	ر	م	ر

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸
تا	تا	تا	پا	پا	پا	پا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
خا	ج	م	ی	ن	دی	ن	خا	ج	ق	ط	ب	دی	ن
پا	پا	پا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
پے	م	کے	ر	گ	ی	م	پے	م	کے	ر	گ	ی	م

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۲	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸
تا	تا	تا	پا	پا	پا	پا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
س	س	م	ک	ٹ	ر	گ	ک	ٹ	ر	گ	ک	ٹ	ر
رے	ن	ن	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
مورے	آن	گ	ن	پ	لی	گھ	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

کہہ مکر نیاں پہیلیاں۔ ڈھکوسلے۔ دوسنے وغیرہ

حضرت امیر خسروؒ نے ہندی فارسی شاعری میں چیتاں۔ پہیلیاں۔ کہہ مکر نیاں ڈھکوسلے۔ دوسنے وغیرہ کی جو صنعتی چیزیں لکھی ہیں۔ جن کو اکثر قول لگاتے ہیں۔ جن سے ہر شخص اپنی ذہنیت کے مطابق لطف اندوز ہوتا رہتا ہے۔ صوفی درویش حضرات اپنے بلند خیال کی پرواز کے مطابق نقوش کے رنگ میں اپنا مطلب نکال کر جذبہ حال فرماتے اور دوسری ذہنیت کے لوگ اپنے مطلب کے مطابق لطف اندوز ہوتے اور وہ صورت پیش آتی۔

ایک گانے والی قیمتی زیورات وغیرہ پہنے ایک محفل میں یہ چیز گارہی تھی "میں جنگل میں کھڑی اکیلی" ایک صوفی صاحب کو اس گانے پر وجد آنے لگا۔ ایک ڈاکو صاحب بھی اس گانے پر بہت روئے۔ گانے کے بعد لوگوں نے صوفی صاحب سے پوچھا۔ حضرت آپ اس کا مطلب کیا سمجھے۔ انہوں نے فرمایا میں یہ انسان کی حقیقت کا بیان ہے کہ انسان کا دنیا میں کوئی نہیں ہے۔ ان ڈاکو صاحب سے پوچھا تم کیا سمجھے اور کیوں روئے وہ بولے وہ بندہ اپنی قسمت کو رو رہا تھا کہ یہ اتنا زیور وغیرہ پہنے جنگل میں اکیلی کھڑی تھی ہم اس وقت وہاں کیوں نہیں پہنچے۔

الحق حضرت امیر خسروؒ کے کلام کی ایک یہ خصوصیت بھی ہے کہ جہاں ان کے کلام سے اہل علم اور صاحب عقل و فہم نے استفادہ حاصل کیا ہے۔ وہاں انہوں نے کم فہم اور عورتوں بچوں تک کی تفریح طبع کے لئے ایسی چیزیں بھی بنائی ہیں جن سے وہ لوگ لطف اندوز بھی ہو سکیں اور استفادہ بھی حاصل کر سکیں۔

اس لئے یہاں ایسی چند چیزیں مع نوٹیشن کے لکھ رہے ہیں تاکہ اس صورت سے وہ چیزیں محفوظ بھی ہو جائیں اور گانے میں بھی کام آسکیں۔

کہہ کرنی لفظ زائین (تال قوالی آٹھ ما ترہ)

آستانی۔ مگری دین موہے رنگ جاگا۔ بھور بھی تو بچہ پڑن لاگا
انتر۔ ایک بچہ پڑے بھات ہیا۔ اے کھی سا بن نہ کھی دیا

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
سا رے گا رے	گا ما گا پا	گا کا رے رے	سا رے گا رے
س گ ری رے	پے۔ سن گ	ن سو۔	س گ ری رے
پا دہا نی سا	گا رے گا پا	نی دہا پاما	پا دہا نی سا
بھو۔ ر بھو	ب بھو رن	نی۔ تو۔	بھو۔ ر بھو

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گا۔ ما دہا پا	سا رے رے سا	دہا نی سا	گا۔ ما دہا پا
اُس کے۔	ب بھو رے۔	بھا۔ ٹا ت	اُس کے۔
پا دہا نی سا	پا دہا پا	پا دہا پا	پا دہا نی سا
بے۔ س کھی	سا۔ ج ن	س کھی	بے۔ س کھی

کہہ کرنیاں کی صفت میں یہ خوبی ہے کہ پہلی میں تو اسکا جواب اور نام
میں ہے۔ مگر کہہ کرنی میں ایک پہلی صبح جواب دیتی ہے مگر اس کو غلط کہہ کر جو دوسری
بات کہی جاتی ہے وہ بھی درست ہوتی ہے۔

کہہ مکر فی بطرز گھاج

آستائی۔ سرب ملو ناب گن نیکار۔ دابن سب جگ ملائے پھیکا
انتر ا۔ داکے سر پر پہنئے گون۔ اے سکھی ساجن نا سکھی نون

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گا م گا م	ن ن دلم پا	گا م پادہ فی تا	سا سا گا م
کا -	نی -	س ب گ ن	س ر ب س
گا م	دلم پا	تا ن دلم پا	نی نی تا نی
کا -	بھی -	و - گے -	دا - ب ن

انتر ا

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا دلم تا	تا رے تا نی	تا نی تا تا	گا م دلم نی
ن -	گو -	س ر پ ر	دا - کے -
گا م	پا دلم تا	پا دلم تا	تا تا رے تا
ن -	س کھی	تا -	اے - س کھی

کہہ مکر فی بطرز دلین

آستائی۔ وہ آدے تب شادی ہوئے اس بن راجا اور نہ کوئے
انتر ا۔ میٹے لاگیں والے بول۔ اے سکھی ساجن نا سکھی دھول

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
م رے م رے	پا نی تا نی تا	پا نی تا نی تا	پا نی تا نی تا
دہ - آ -	دے - ت ب	دے - ت ب	دے - ت ب
نی نی تا رے	تاں دہ پا	تاں دہ پا	تاں دہ پا
ا س ب ن	دو - جا	دو - جا	دو - جا

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
م رے م رے	پا نی تا تا	پا نی تا تا	پا نی تا تا
ی ی ی ی	ہا - گئی -	ہا - گئی -	ہا - گئی -
رے م رے	تاں دہ پا	تاں دہ پا	تاں دہ پا
اے - س کھی	سا - ج ن	سا - ج ن	سا - ج ن

چیتاں (پہلی) تلک کا مود

آستانی۔ علی کریم علی رے
انتر۔ آنکھوں دیکھا خرو کہے

تھو

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
تا رے م رے	پا نی تا تا	پا نی تا تا	پا نی تا تا
ن ن ک ر	ب - بے -	ب - بے -	ب - بے -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
ما	م	ما	ما
گ	م	گ	م
ک	م	ک	م
ہ	م	ہ	م

چیتان بطرز بلاول (تال قوالی آٹھ ماترہ)
 آستائی۔ سب کوئی اسکو جانے ہے۔ ہر ایک نہیں پہچانے ہے
 انتر۔ آٹھ دھڑی میں لکھا ہے۔ فکر ہے کیا اند لکھا ہے

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
ما	م	ما	ما
گ	م	گ	م
ک	م	ک	م
ہ	م	ہ	م

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
ما	م	ما	ما
گ	م	گ	م
ک	م	ک	م
ہ	م	ہ	م

چیتاں راگ ایمنی بلاول (تال توالی آٹھ ماترہ)

آستائی - بالا تعجب سب کو بھایا - بڑا سوا کچھ کام نہ آیا
 انترا - خسرو کھدیا اسکا ناؤں - بوجھ نہیں تو چھوڑو گاؤں

(چراغ)

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گام گارے	دلہا پاما پا	گام گارے	گام پاما پا
با - لا -	سب کو -	تھا - ج -	با - لا -
گاما پادہا نی	پا دلہا پاما پا	دلہا نی دہا پا	گاما پادہا نی
بڑا سہ -	کام نا -	دا - ک -	بڑا سہ -

انترا

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پاما پا دلہا پا	نی رے گارے	دلہا نی دیانی سا	پاما پا دلہا پا
س رو -	اُس کا -	کہ دی یا -	س رو -
تانی دلہا پا	پاما پا دلہا پا	ما پا دلہا پا	تانی دلہا پا
بو - جھو -	چھو - ڈو -	ن ہی تو -	بو - جھو -

چیتاں بطرز بھیرویں (تال آٹھ ماترہ)

آستائی - اس ناری کا ایک ہمارے - سبتی باہر داکا گھر
 انترا - پیٹھ سخت اور پیٹ نرم - منہ میٹھا تا شیر نرم

(رنگ بوز)

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا د پام	پا د پام	پا د پام	پا د پام
اس نا	اس نا	اس نا	اس نا
م پاد	م پاد	م پاد	م پاد
ب س قی	ب س قی	ب س قی	ب س قی

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
ا م پاد	ا م پاد	ا م پاد	ا م پاد
پا د پام	پا د پام	پا د پام	پا د پام
اس نا	اس نا	اس نا	اس نا
م پاد	م پاد	م پاد	م پاد
ب س قی	ب س قی	ب س قی	ب س قی

چیتاں بطرز جمعہ ٹی (تال قوالی آٹھ ماترہ)

آستائی - ادھر ملین ادھر ملین بیچ کلیمہ دھڑکے
انتر - امیر ضروریوں کہیں وہ دو دو انگلی سرکے

بجای:

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
نی نی سا رے	نی نی سا رے	نی نی سا رے	نی نی سا رے
ا - دھ	ا - دھ	ا - دھ	ا - دھ
پاد پاد	پاد پاد	پاد پاد	پاد پاد
ب س قی	ب س قی	ب س قی	ب س قی

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا م پا م	پا م پا م	پا م پا م	پا م پا م
ا - ی - خ - س - رو - یوں - ک ہیں - دہ - تو -	ا - ی - خ - س - رو - یوں - ک ہیں - دہ - تو -	ا - ی - خ - س - رو - یوں - ک ہیں - دہ - تو -	ا - ی - خ - س - رو - یوں - ک ہیں - دہ - تو -
رہ تھارتے تا	رہ تھارتے تا	رہ تھارتے تا	رہ تھارتے تا
دو - دو -	دو - دو -	دو - دو -	دو - دو -

چیتاں بطرز آساورمی (تال آٹھ ماترہ)

آستائی - ایک انکھا گھربایا - اوپر نیچے گھر چھپایا
 انتر - بانس نہ بلی بندھن گئے - کہو ضرور گھر کیسے بنے
 آستائی

(باجا گورنٹا)

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا م پا م	پا م پا م	پا م پا م	پا م پا م
ا - ک - ا - تو - کھا - گھ - رب - نا - یا -	ا - ک - ا - تو - کھا - گھ - رب - نا - یا -	ا - ک - ا - تو - کھا - گھ - رب - نا - یا -	ا - ک - ا - تو - کھا - گھ - رب - نا - یا -
پا د ن ستا	پا د ن ستا	پا د ن ستا	پا د ن ستا
او - پ - ر - نے و نی ہے	او - پ - ر - نے و نی ہے	او - پ - ر - نے و نی ہے	او - پ - ر - نے و نی ہے

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا د ن ستا	پا د ن ستا	پا د ن ستا	پا د ن ستا
باں - س نہ - یں - لی - بن - دھن - گھ - نے -	باں - س نہ - یں - لی - بن - دھن - گھ - نے -	باں - س نہ - یں - لی - بن - دھن - گھ - نے -	باں - س نہ - یں - لی - بن - دھن - گھ - نے -
ک ن د پا	ک ن د پا	ک ن د پا	ک ن د پا
ک پونخ س	ک پونخ س	ک پونخ س	ک پونخ س

چیتاں راگ کافی (تال قوالی آکھ ماترہ)

آستائی - چار پینے بہت چلے اور آکھ پینے مقوڑی
انتر - امیر خروپوں کہیں تو بوجھ پسیلی موری

(موری)

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا پا م م	گ گ رے گ	دہا پا م پا	پا م پادہا ن
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
پا پا م م	پا پا م م	پا پا م م	پا م پادہا ن
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا پا ساں ساں	پا پا ساں ساں	پا پا ساں ساں	پا پا ساں ساں
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
پا پا ساں ساں	پا پا ساں ساں	پا پا ساں ساں	پا پا ساں ساں
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

چیتاں بطرز ضلع پیلو (تال آکھ ماترہ)

آستائی - ایک نار سوزای کالی - کان نہیں دہ پینے بانی
انتر - ناک نہیں دہ سونگھے بھول - جتنا عرض است طول

[illegible]

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
کام	یا	دلا	نی	نی	تا	(پیش)	فیل	کا	کا
پیر	-	ن	پی	وہ	-	سوں	-	م	ن
ج	تا	نا	ع	ض	-	ا	ت	ط	ل

دې فروش (د دمعنی) بطر زکيدارا (سات ماته)
آستای - گوی که تو د حسن و لطافت چو نې - آس د گې دې بر سر تو چتر سپی
انتر ا - از هر دولت تر که شکری ریزد - هر گاه بگو ی که دې سپو دې

آشتی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	ما	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
گو	ی	کر	در	تو	پا	پا	پا	پا	پا
دل	نی	تا	دل	دل	دل	دل	دل	دل	دل
آن	دے	ک	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب

انتر

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
پاما	پا	پا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
از	ہر	دو	ل	بت	کہ	ش	کر	ی	رے	ز	د
ماپ	دما	ل	دما	پا	م	پا	دما	پا	م	گام	رے
ہر	گا	۰	ب	عو	ی	کہ	د	ہا	لے	سہ	د ہی

تیل فروش کا لڑکا بطرز مشرکھا پاج (قوالی سات ماترہ)

آستائی۔ تیلی پیرے کہی فوشد تیلے۔ از دست وزباں ادا واسیلے
انتر۔ خالے از رخ دیدم گفتم کہ تکت گفتا کہ برد نیست دریں تلی تیلے

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
سا	گا	م	پا	دما	نی	تا	ل	دما	پا	دما	پا
تے	لی	-	پ	س	رے	کہ	می	ف	رو	ش	د
نی	نی	تا	دما	پا	دما	دما	پا	پا	گام	گا	رے
از	دس	تو	ز	-	باں	-	اد	-	دا	دے	-

انتر

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
پا	نی	نی	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
خالے	زر	خضدی	د	مو	گفت	تم	کہ	تلی	-	س	ت
رے	نی	تا	ل	دما	پا	ل	دما	پا	گام	گا	رے
گفت	تا	کہ	ب	رو	نے	ست	د	-	ریں	تلی	-

معجمہ دریائے گنگا بطرز امین (تال سات ماترہ)
 آستائی۔ محکمہ کہ دے از لطف با صفا شد روشن
 ناش بر خواں کہ آید آمد بہ ہن
 انتر۔ ازدانے سنبہ زنب بیروں برد
 وانگاہ بگیہ تو دپا نش بشکن
 آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
کا	کا	رے	کا	ما	کھا	پا	دپا	دپا	پا	ما	کا
گن	کا	-	کہ	دے	لٹ	با	ص	فا	ش	د	روشن
ما	پا	پا	دپا	دپا	پا	دپا	نی	سا	نی	نی	دپا
نا	نش	بر	خوں	-	کہ	-	آ	یت	آ	د	ن

انتر

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
پا	پا	پا	دپا	نی	دپا	نی	سا	گتا	رے	سا	نی
از	دا	ن	لے	سن	ب	لہ	ز	نب	بے	رو	برد
دپا	نی	نی	دپا	نی	دپا	پا	کا	ما	پا	رے	رے
دا	نگاہ	ہ	ب	گی	ر	قوا	د	پا	نش	ب	ش

نسخہ علاج چشم بطرز بلاول (تال قوالی آٹھ ماترہ)
 آستائی۔ لود پٹکری مروانگ۔ ملدی زیر ایک ایک تنگ
 انتر۔ انیوں چ بھر میں چار۔ ارد برابر ہوتو تھا دار

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
سارے گارے گا	گام گام گام	سارے گارے گا	سارے گارے گا
لو - دھٹک - ری -	م ر وا - سن - گ -	لو - دھٹک - ری -	لو - دھٹک - ری -
گام گام پانی دہا پاپا	گام گام گام گام	گام گام پانی دہا پاپا	گام گام پانی دہا پاپا
ہل - دی - زی - را -	اے ک اے ک تن - گ -	ہل - دی - زی - را -	ہل - دی - زی - را -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا پا دہا نی	دہا نی تارتے تا	پا پا دہا نی	پا پا دہا نی
انی لہن پچ نا بھ ر	م ر چیں - چا - ر -	انی لہن پچ نا بھ ر	انی لہن پچ نا بھ ر
دہا نی تانی تانی	گام گام گام گام	دہا نی تانی تانی	دہا نی تانی تانی
اُ ر د - ب ر ا ب ر	ہتھو - ہتھو - ڈا - ر -	اُ ر د - ب ر ا ب ر	اُ ر د - ب ر ا ب ر

فرمانشی شعر بطر ز غارا (تال آٹھ ماترہ)

آستائی - ہر موئے کہ در در زلف صنم ست - صد بیغہ غنبریں بر آں موئے صنم ست
انتر - چوں تیر مداں راست دشن را زیر - چوں خر پوزہ دندانش یاں شکم ست

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
تانی سادہا نی	سارے گام گام گام	تانی سادہا نی	تانی سادہا نی
ہر - موئے کہ - در	در زلف صحنہ ن مست	ہر - موئے کہ - در	ہر - موئے کہ - در
گام گام دہاں	رگ رگ رگ سارے نی سا	گام گام دہاں	گام گام دہاں
صد بے صنہ - عن ب ری -	بر آں موئے صحنہ ن مست	صد بے صنہ - عن ب ری -	صد بے صنہ - عن ب ری -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
کام دہا فی	کام دہا فی	کام دہا فی	کام دہا فی
چوں تے ر	چوں تے ر	چوں تے ر	چوں تے ر
فی فی سا	فی فی سا	فی فی سا	فی فی سا
چوں خپ زہ	چوں خپ زہ	چوں خپ زہ	چوں خپ زہ
<p>نوٹ: روایت ہے کہ خواجہ عبداللہ دین نے حضرت امیر خسرو کی شکر گوئی کے استحسان کے لئے کہا کہ موبہینہ تیر۔ خرنمہ ہے جو لفظ ملا کر شکر کہو۔ حضرت امیر خسرو نے برجستہ یہ شعر کہے۔</p>			

فرمالشی دوہا بطرز ضلع بیلو (مال سات ماترہ)

آستانی۔ کھیر بکادون کہہ گئے بر خدہ دلو جلا
انتر۔ آیا کت کھانیا تو میں دھول بیا

آستانی

۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱
کام دہا فی	کام دہا فی	کام دہا فی	کام دہا فی
چوں تے ر	چوں تے ر	چوں تے ر	چوں تے ر
فی فی سا	فی فی سا	فی فی سا	فی فی سا
چوں خپ زہ	چوں خپ زہ	چوں خپ زہ	چوں خپ زہ

انتر

۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱
کام دہا فی	کام دہا فی	کام دہا فی	کام دہا فی
چوں تے ر	چوں تے ر	چوں تے ر	چوں تے ر
فی فی سا	فی فی سا	فی فی سا	فی فی سا
چوں خپ زہ	چوں خپ زہ	چوں خپ زہ	چوں خپ زہ

ن ن ن | دہا دہا | یا یا | یا یا | دہا یا | آگ رہے | فی سا
بے - مٹھی | دھو - | ل - | ب - | - | جا - | - | -

نوٹ: مشہور روایت ہے کہ حضرت امیر خسروؒ ایک کمزور پانی پینے گئے۔
دورتوں نے آپ کو پہچان لیا اور کہا ہماری چیزوں کا دہا دہا کرنا دے گے تو
پانی بلائیں گے۔ ایک نے کہا کھیر۔ دوسری نے کہا چرخہ۔ تیسری نے کہا کتا
اور چوتھی نے کہا ڈھول۔ آپ نے فوراً یہ دوہا کہا اور پانی پیا۔

غزلیات اور انکی طریزیں

تاریخی حقیقت کو مد نظر رکھ کر یہ کہنا حق بجانب ہے کہ مروجہ تمام
کلاسیکل مروجہ ہندوستانی موسیقی کے گانے مثلاً خیال دھریہ۔ ترانہ بھری
ٹپہ وغیرہ وغیرہ غزل کے ہی نمونہ منت ہیں۔ کیونکہ ان مروجہ کلاسیکل گانوں
کی تاریخ غزل سے بہت بعد کی ہے۔

اور یہ کہنا بھی حقیقت کے خلاف ہے کہ قوالی کی ابتدا حضرت امیر خسروؒ
کے زمانہ سے ہوئی۔ کیونکہ قوالی کی تاریخ بھی حضرت امیر خسروؒ سے بہت پرانی
ہے۔ کیونکہ حضرت خواجہ معین الدین چشتیؒ اخیر جیری اور ان سے پہلے بزرگوں
کے حالات میں قوالوں کے نام اور قوالی کا ذکر پایا جاتا ہے (جب کو سماع
کہا جاتا ہے)۔

البتہ جن لوازمات کے ساتھ آجکل قوالی رائج ہے۔ یعنی سار۔ طبلہ
ڈھولک وغیرہ اور راگ و تال کے اصول و قواعد کی پابندی کے ساتھ جو
طریقہ آج کل رائج ہے۔ یہ حقیقتاً حضرت امیر خسروؒ کے زمانہ سے شروع
ہوا ہے۔ کیونکہ اس سے پہلے سماع یا قوالی صرف دف پر عربی فارسی کے
اشعاروں کو ترنم میں گانے کو کہا جاتا تھا۔ جو عربوں کا بہت پرانا
گانے کا طریقہ تھا۔ حضرت امیر خسروؒ نے اپنی حذا داد ذہانت اور قابلیت
کی بدولت جہاں موسیقی کی مختلف صنفوں کو سنوارا۔ وہاں غزل گائیکی
کو بھی منت نئی خوبیوں سے آراستہ کیا۔ اور اس فن کو ترقی دی۔

غزلوں کی طرزیں :- حضرت امیر خسروؒ کی غزلوں کی طرزیں اور دھنیں جو ان سے مضروب کی جاتی ہیں اور جو خاندانی قیاموں کے خاندانوں میں سینے بسینے آج تک چلی آرہی ہیں اگر ان کو علمی، فنی نقطہ نظر سے دیکھا جائے اور ان کی خوبیوں پر نگہری نظر سے غور کیا جائے تو یہ کہنا حق بجانب ہو گا کہ ان طرزوں کی دھنوں میں جو علمی فنی اور علمی خصوصیات بھری ہوئی ہیں اور ان کی بندشوں میں جو راگ و تال کی صدا اور علمی علیٰ خویاں ہیں وہ سینکڑوں سالوں کی کوشش و جدوجہد کے باوجود کسی اور گانے میں پیدا نہیں ہو سکیں۔

طرزوں کا تاثر :- حقیقت یہ ہے کہ جو اثر اور جو دل کشی ان غزلوں کی طرزوں کا تاثر :- طرزوں کی دھنوں کی بندش کے سروں میں پوشیدہ ہے۔ ہمارے کلاسیکل گانے آج تک اس نعمت سے محروم ہیں کیونکہ ان میں یہ اثرات ہیں کہ جو فن موسیقی سے واقف ہیں وہ بھی اور جو ناواقف ہیں وہ بھی یکساں لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ یہاں تک دیکھا ہے کہ جو لوگ زبان سے بھی ناواقف ہیں اور موسیقی سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے مگر ان پر ان بندشوں کے سروں کا ایسا اثر ہوتا ہے کہ وہ بھی وجد میں آجاتے ہیں اور سر دھننے لگتے ہیں۔

طرزوں کی خصوصیات :- حضرت امیر خسروؒ کی غزلوں کی طرزوں میں چند خصوصیات پائی جاتی ہیں جو دل کشی کا باعث ہیں۔ مثلاً

۱۔ غزلوں کی طرزوں کے لئے وہ راگ منتخب کئے جاتے ہیں جن کے سروں میں اثر پیدا کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور دیے ہیں ان کے لئے عام فہم تال منتخب کئے ہیں۔

۲۔ ان طرزوں کی بندش کے سروں میں بڑھت اور بھلاؤ کی اتنی گنجائش موجود ہے کہ ایک ہی مصرعہ کو گائیکی کے مختلف ڈھنگوں اور مختلف طریقوں سے سینکڑوں مرتبہ بھی کہا جائے تو ہر بار نئی خوبیوں

انتر۱

۴	۳	۲	۱	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۸	۷	۶	۵	۴
ما	پا	پا	ما	کا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
دے	-	ب	خ	ش	ا	ز	ث	نا	ے	-	-	خو	-	ش	-	-
نی	دہ	پا	ما	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا
-	-	مخ	-	سو	-	ر	ز	با	نے	-	-	را	-	قی	-	-
کا	کا	پا	پا	دہ	دہ	نی	دہ	پا	پا	کا	کا	سا	سا	سا	سا	سا
ری	-	-	-	ن	-	-	-	دی	گ	را	-	-	-	ن	-	-
کا	کا	کا	کا	سا	سا	سا	سا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا
-	-	-	-	دو	-	رخ	-	دا	-	دن	-	دا	-	-	-	-

انتر۲

۴	۳	۲	۱	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۸	۷	۶	۵	۴
پا	نی	دہ	نی	تا	تا	تا	تا	نی	نی	رے	تا	تا	تا	تا	تا	تا
در	-	آ	-	سا	-	-	نی	ش	گ	را	ان	دے	-	ش	-	-
نی	دہ	نی	دہ	پا	پا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا
-	-	گ	ر	دان	-	پا	د	ش	وا	-	ری	-	-	سا	-	-
کا	کا	پا	پا	دہ	دہ	نی	دہ	پا	پا	کا	کا	سا	سا	سا	سا	سا
پا	-	س	م	پے	-	-	-	ش	-	-	-	گ	-	-	-	-
کا	کا	کا	کا	سا	سا	سا	سا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا	کا
-	-	-	-	دان	-	-	رخ	دا	-	دن	-	دا	-	-	-	-

نعت بطرز بلاول (تال سات ماترہ)

اے رسالت را علم افزا ختم دست توتیغ شریعت آفتہ

مرکبت کو بر مکان نہناده پاک
قد رتو تالامکانش تا ختم
آدم دین دُورنم تحت اللو
آدمه چوں تولوا افزا ختم
جز لہ احد تو کس نشاخت زانکہ
کس خدا را همچو تو نشاخته
بنده خسرو تا نوبت تو
زانش دل جان خود گداخته

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	گا	رے	سا	نی	فی	سا	رے	سا	م
اے	-	رے	سا	ل	ت	را	-	عل	م
گام	پا	پا	م	م	گا	گا	رے	سا	نی
ا	فت	-	را	خ	تہ	-	د	س	ت
رے	-	-	گا	رے	گا	گا	م	م	م
خ	-	ش	ری	-	ت	آ	-	خ	-

انتر

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	پا	پا	نی	دہا	فی	نی	ت	فی	ت
مر	-	ک	ب	ت	کو	-	بر	-	م
م	پا	پا	م	م	گا	گا	گام	گا	رے
پا	-	دہ	پا	-	لے	-	قی	-	د
رے	رے	رے	گام	رے	گا	گام	پا	پا	م

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطر زکھماج زتال قوالی ہمارہ

غوث عالم نظام ملت و دیں قطب ہفت آسمان و ہفت زمیں

رہبر پیش میں محمد نام زدہ بے پر پئے محمد گام
 صوفی در شکار صوف سلیم چرخ اطلس نہفتہ زیر گلیم
 در قدم راہش از ملائک پیش پائش از بوسہ طلائع ریش
 پاک روح الہی بدین قوی زندہ دار شریعت نبوی
 شرف آدم از نگو خلقی باب مصطفیٰ بوحی خفی
 آفتابیت آدمی زادہ دآسمانیت از زمین زادہ
 نے ز ابرار دیدہ کس عملش نے ز ابدال یافتہ بدلش
 سرشیش ز اونچ عالم اسرار صبح دولت دمیدہ از شب تار
 آن مریدانش رہ روای نقیص ہر یکے والی ولایت دیں
 ملک وحدت بنام ایشان است بندہ خسرو غلام ایشانست

آستانی

۵	۴	۳	۲	۱	۵	۴	۳	۲	۱
رے گام	پا	م	م	گا	رے	سا	سا	رے	گا
خوش	عا	ل	م	-	ن	ظا	م	ط	-
گام	پا	م	م	گا	گا	ن	دما	م	م
ل	دی	-	-	ن	-	ق	ط	ب	ہ
سا	نی	سا	رے	رے	گا	م	پا	م	م
-	آ	س	ماں	-	د	ہ	ف	ت	ز

انتر

۵	۴	۳	۲	۱	۵	۴	۳	۲	۱
پا	دما	نی	تا	نی	تا	نی	تا	نی	تا
رے	ب	رے	بے	ش	میں	م	حم	م	د
ن	دما	پا	م	گا	پا	دما	پا	م	گا
تا	-	-	-	-	رے	دہ	-	-	-

سارے فی سارے گا گا | اوم | اوم | با | اوم | م | گا | رے
 پ - ر - | پائے - م - اوم - م - د | اوم - م -
 (باقی تمام سغریٰ انترے کی طرح کہے جائیں گے)

غزل بطرز پٹ منجری (تال قوالی سات ماترہ)

پٹ منجری کا عربی نام بھت باکی ہے اور عربی موسیقی کے چھ راگوں
 میں ہمال (ہندول) راگ کی راغنی ہے جس کو حضرت امیر خسروؒ نے پٹ
 منجری نام سے رواج دیا ہے اس میں رکعب دھیت تھوڑے مدیم کوئلہ دونوں
 گزہاریں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آج کل یہ راگ دو طریق سے مانا
 جاتا ہے ایک بلاول ٹھاٹھ کی پٹ منجری میں دونوں گزہاریں اور دونوں
 نکھادیں ہیں۔ اس لئے نہ یہ بلاول ٹھاٹھ کی نکھاد سکتی ہے نہ کافی ٹھاٹھ
 کی نکھاد سکتی ہے۔ اس کا وادی سا اور سموا دی پا ہے۔
 گاروہی - سارے گے گا م پادہاں دہانی ستا
 امروہی - ستاں دہا پام گام گے رے سا

غزل بطرز پٹ منجری (تال سات ماترہ)

عید گاہ ماغزیباں کوئے تو انیاط عید دیدن روئے تو
 صد ہلال عید تر بات کنم اے ہلال ماحم ابروئے تو
 اے نظام الدین محبوب خدا حبلہ محبوباں فدائے روئے تو

آستانی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
م	م	گا	گا	س	س	س	رے	رے	گ	پا	گ	س	س
-	ہاں	-	ری	-	خ	-	ما	-	ہے	-	گا	-	ہاں

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	م	م	پا	دل	دل	پا	پا	دل	م	م	سا	سا
-	پا	ق	ق	د	-	عی	-	ل	-	ه	صد	پا	پا
گ	رے	م	م	پا	دل	رے	گ	م	م	پا	دل	پا	پا
-	ل	-	لا	ه	اے	-	م	-	ن	ک	ت	ن	ن
رے	گا	م	م	پا	دل	پا	م	رے	گا	سا	رے	سا	سا
-	-	-	تو	کے	-	رو	ا	-	م	خ	-	با	با

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	دہا	ن	ن	رتے	تا	تا	نی	نی	نی	نی	پا	م	سا
-	بو	ح	م	ن	-	دی	-	م	-	ن	اے	ہاں	ہاں
رے	بے	گ	گ	پا	بے	رے	گ	گ	م	پا	دہا	می	می
-	بو	-	ع	لہ	جم	-	-	-	دا	خ	-	ب	ب
رے	رے	گ	گ	م	پا	پادہا	م	گ	رے	سا	نی	سا	سا
-	-	-	تو	ے	-	رد	-	-	دا	ف	-	ہاں	ہاں

اس کی آست ٹی بھی اور انترے بھی دوسرے ماترے سے شروع ہوتے ہیں یہ پہلے ماترے پر ہاں کا لفظ سہولیت کے لئے بڑا پایا ہے تاکہ یاد کرنے میں آسانی ہو۔ اس کے اور شعر بھی ان ہی انتروں کے دونوں طریقوں پر آج بھی

1

4,

٦٠

2

1,

2,

2

1

۱۹

✓

4

[illegible]

۱۲۱

[illegible]

غزل شہانہ بہار (تال قوالی سات ماترہ)

بخوبی پہچان سہہ باشی
 من درویش راشتہ بغزہ
 جفا کم کن کے فوہہ رخہ خشر
 ز قید دو جہاں آزاد باختم
 جہاں سوزی اگر در غزہ آئی
 رندی و لبوئی پہچان خسرو
 بملک دلبری پائندہ باشی
 کرم کردی الہی زندہ باشی
 بروئے عاشقان شرمندہ باشی
 اگر تو ہم نشین سہہ باشی
 شکر ریزی اگر در غزہ باشی
 ہزاراں خانہ بر کفہ باشی

آستانی

۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳
سا	ر	ر	سا	سا	ر	ر	م	گ	گ	پ	پ	پ	ر	سا
دا	-	بن	-	سا	سا	م	چ	-	پ	پ	پ	پ	ر	سا

چشم متے عجب زلف دراز عجب
سر قلم جو کشد تیغ نہم سر بسجود
طاق ابروئے تو دوجہ سر من بسجود
وقت بسل شدم چشم برویش باز است
و العجب حسن و جمال و خط و خال و گیسو
مے پرستے عجب فتنہ طرازے عجب
او بہ نازے عجبے من بہ نیازے عجبے
چشم بد دور کہ استم بہ نمازے عجبے
مہربانے عجبے بندہ نوازے عجبے
سر و قدے عجبے قامت نازے عجبے

آستانی

[illegible]

انتر

۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
م	پا	نی	خ	تا	فی	سا	تا
ب	ہ	ق	ت	لم	-	-	-
ن	یا	م	پا	کا	کا	کا	گا
غ	ن	ھ	م	سر	-	-	-
				س	چ	د	او

پا پا پا | گ گ رے | م م م | پا پا پا | پا پا پا |
 ا ا ا | زے | ع ع ع | ع ع ع | ع ع ع |
 سا سا سا | م م م | م م م | م م م | م م م |
 ہ ہ ہ | زے | ع ع ع | ع ع ع | ع ع ع |

اس طرز میں عجیب و غریب علمی علمی خوبیاں بھری ہوئی ہیں بلکہ
 لے کے خیال کا لپاؤ گھلاؤ درت لے کے خیال کی خصوصیات کے ساتھ
 بول بناؤ اور بول بانٹ کی اتنی گنجائش ہے کہ ایک ہی مصرعہ کو سینکڑوں
 بار مختلف اندازوں سے کہا جاسکتا ہے مگر ان کے ادا کرنے کا دار و مدار
 اس فن کی صحیح تعلیم اور عقل سلیم پر ہے۔ باقی سب شعرا ہی ان ترے
 کی صورت سے کہے جائیں گے۔

غزل بطرز شکل بلاول (تال آکھ ماترہ)

شکل بلاول میں رکھب گنڈ ہار دھوت تیر۔ مدہم کول اور دونوں
 نکھادیں ہیں آروپی میں تیر نکھاد اور امر وہی میں کول نکھاد ہے۔ آروپی
 رکھب درہیت (ترک ہے)۔ وادی ما۔ سوادہی سا ہے وقت صبح کا ہے۔
 آروپی۔ سارے سا گام پا دہاں دہاں فی سا
 امر وہی۔ سانی سا دہاں دہاں پا م گارے سا

غزل

نئی داتم چہ منزل بود شب جائیکہ من بودم | بہرور فض سبل بود شب جائیکہ من بودم
 پری پیکر نگارے سرو قدے لالہ رخسار | سرا با آفت دل بود شب جائیکہ من بودم
 رقیباں محوش برآواز اور نماز من رُسا | سخن گفتن چہ مشکل بود شب جائیکہ من بودم
 مرا از آتش عشق تو دامن سوختہ خسرو
 محمد شجہ محفل بود شب جائیکہ من بودم

آستائی

۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵ ۴
دہا دہا دہا دہا	گا گا پا پا	گام گام	گا گا گا گا
بو - - - د	من - زل -	جہ - غم -	دا - - -
سا سا سا سا	گام گام	سا سا سا	پا گا کے
دم - - - ب	من - بو -	کے - کہ -	ش ب جا -
دہا دہا دہا دہا	گا گا پا پا	گام رے سا	پا دہا پا پا
بو - - - د	ب س مل -	رق - ص -	سو - - -
سا سا سا	گام گام	سا سا رے	فی سا رے فی
دم - - -	من - بو -	کے - کہ -	ش ب جا -

انتر

۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵ ۴
تا تا تا تا	دہا دہا دہا دہا	پا پا دہا پا	پا گا م گا
مر - - - و	گا - رے -	ک ر ن	پے - - -
گا گا پا	دہا دہا دہا دہا	پا دہا دہا	فی فی دہا دہا
رے - - - س	رنا - سا -	نہ - - -	دے - - -
دہا دہا دہا دہا	دہا دہا دہا دہا	گام پا پا	گام گام
بو - - - د	دل - - -	ف - آ -	پا - - -
سا سا سا	گا پا گا رے	سا سا گا	گام گام
دم - - -	من - بو -	کے - کہ -	ش ب جا -

باقی خواجہ انترے کی صورت میں۔

گام گام گام | گام پام پام | دہاں دہاں | پام پام | گام
 مہ - مہ - مہ | گف تو | گو - - - | ایت -

باقی شراسی انترے کے مطابق

غزل بطرز جھنجھوٹی رتال قوالی آٹھ ماثرہ

جھنجھوٹی میں رکھ ب گنڈ ہار دھویت تیور مدہم نکھاد کول ہیں - سمپورن
 راگ ہے - وادی گنڈ ہار سموادی نکھاد ہے - وقت رات دوسرا پہر ہے -
 آروسی - سائی دہا سارے م گام پادہاں تا
 امر و مہی - ساں دہا پام گارے گارے سا

غزل

بے چہرہ زیبائے تور شک بتان آذری
 ہرگز نہ بد در نظر نقتے ز رویت خوب تر
 آفا تھا کر دیدہ ام مہرتاں در دیدہ ام
 من تو شدم تو من شدی من تن شدم تو جانندی
 عالم ہمہ لیناے تو خلق خدا شیدائے تو
 تو از پری چاک تری و ز بگ محل نازک تری
 اے راحت آرام جاں باقی چوں سرور دہاں
 عزم تماشا کردہ آہنگ صہرا کردہ
 صورت گر نقاش چیں تو صورت یارم بیں
 خسرو غریب است و گدا افتادہ در شہر شاہ

بہ چہ صفت می کنم در سن زان زیبا تری
 شمس ندانم یا قمر حوری ندانم یا پری
 بسیار خوبان دیدہ ام اما تو بیزئیے دیگری
 تا کس نہ گوید بعد ازین من دیگری تو دیگری
 این رنگس خیمائے تو آورده رسم کاری
 دہر چہ گویم بہتری حقایق لب دلبری
 زیناں مرد را من کش کا نام جانم میری
 جان و دل ما بردہ اینست رسم دلبری
 یا نقش کش تو این چنیں یازک کن صورتی
 باشد کہ از بہر خدا سوائے غزیاں بگری

استانی

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
ن	دہا	سارے	گام	گام	گام	پام	پام	گام	گام	گام	پام	پام	گام	گام	گام
اے	چم	رہ	و	زے	زے	ب	ب	اے	اے	اے	اے	اے	اے	اے	اے

دے دے دے دے	گام گام گام گام	گام گام گام گام	یاں دیا دیا
رک - ک -	تا - ن -	آ - ذ -	ری - -
سا پا پا م	گام گام گام گام	پا م پا م	گام گام گام
ہر چن - د	و ص ن ت	ک - ج -	نم - -
رے رے سا سا	گام گام گام گام	گام گام گام گام	یاں دیا دیا
درج سن	زاں - زے -	با - ت -	ری - -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا پا پا پا	پا پا پا م	دیا دیا دیا دیا	پا پا پا م
آ فا - ق	ہ - گ -	دی - دے -	ام - مہ -
م م م م	پا پا پا م	دیا دیا دیا دیا	م م م م
ر - ب -	تاں - در -	زی - دے -	ام - بس -
ک م م م	سا پا پا	دیا دیا دیا دیا	گام گام گام گام
یا - رے -	خو - باں -	دی - دے -	ام - ما -
گام پا م	گام گام گام گام	گام گام گام گام	یاں دیا دیا
تو - - -	چی - زے -	دی - گ -	ری - - -

غزل بطر زکیدارا (تال قوالی ۸ ماترہ)

مادل شد دگان بیقراریم
آتش زدگان سوز عشقم
ما سو خگان حنم کاریم
رہوا شدگان کوئے یاریم
جاں نیست فدائے یک نظارا
نہ در سوس کب و کناریم
اے ترک یہ جائے رحمت اینجا
تو تیر برن کہ ما سکاریم

ما خاک زہیم ہم چو خرو

در کوئے سے بیا دگاریم

آیت رحمت مہت برائے حاجیاں خضر و بت پرست را جز خط و خال کے سر

آستانی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
سا	گا	گا	گام	گام	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اے	ز	خ	یا	یا	ل	ما	-	ہ	لو	-	-
نات	تا	ن	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
در	تو	خ	یا	یا	-	کے	-	ر	س	-	د
پا	نی	نی	پا	پا	تا	نی	نی	پا	پا	پا	پا
با	ص	ف	تا	تا	تو	غنی	ل	-	را	-	-
نی	تا	ن	پا	پا	م	پا	پا	پا	گا	رے	سا
لا	ف	ک	ما	-	ل	کے	-	ر	س	-	د

انتر

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
گام	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
گر	ہ	مہ	م	-	دم	و	-	م	ل	-	ک
پا	پا	پا	پا	پا	پا	ن	پا	پا	گا	م	گا
خا	ک	شو	پا	-	-	بر	-	دو	ر	-	تا
سا	گا	گا	گام	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا
دا	م	ن	ع	-	ز	ت	-	ت	را	-	-
تا	تا	ن	پا	پا	م	پا	پا	پا	م	رے	سا
د	ز	ز	وا	-	ل	کے	-	ر	س	-	د

باقی شعر اسی انداز کی طرح

غزل بطرز بھیروی (تال قوالی آٹھ ماترہ)

اس طرز میں دونوں رکھیں اور دونوں مد میں لگائی گئی ہیں باقی سب سرکول ہیں اس کا وادی مدیم سموادی سا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔
 آروہی۔ سارگ م بادن ستا
 امر وہی۔ تان دپام گم ماگ رے سا

غزل

گفتہ کہ روشن چوں قمر گفتا کہ رخسار من است
 گفتہ کہ شیریں از فکر گفتا کہ گفتار من است
 گفتہ کہ طریق عاشقان گفتا کہ وفاداری بُو
 گفتہ کہ مگر عاشقان گفتا کہ دردِ بحر من است
 گفتہ بہاری یا خزاں گفتا کہ رنگِ حسن من
 گفتہ کہ وجاست کیک را گفتا کہ رفتار من است
 گفتہ کہ حوری یا بری گفتا منم شاہِ بتاں
 گفتہ کہ خسرو ناما توں گفتا پرتا من است

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
سا سا رے رے	گ گ گ رے	گ گ گ گ	سا سا رے رے
گفت تم - کہ	- رو - شن -	- چوں - ق م د گف -	گفت تم - کہ
رے رے رے	سا سا گ م م	گ رے گ رے	سا سا سا سا
تا - کہ -	ر خ سا -	ر - - من اس - ت -	تا - کہ -
پا پا پا	پا د پام	گ م م م	پا پا پا
گفت تم - کہ	سخی - رہی -	از - - ش ک د گف -	گفت تم - کہ
رے رے رے	سا رے گ م	گ رے گ رے	سا سا سا سا
تا - کہ -	گف - تا -	ر - - من اس - ت -	تا - کہ -

انتر۱

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا د پا	پا پا پا م	پا پا پا م	پا پا پا م
گفت تم - ط	ری - ق - عا - ش	ری - ق - عا - ش	ری - ق - عا - ش
م م م م	م م م م	م م م م	م م م م
گفت تا - د	فا - دا - ری - بو	فا - دا - ری - بو	فا - دا - ری - بو
رے ن سارے	م م م م	م م م م	م م م م
گفت تم - م	کن - جو - رو - ج - فا -	کن - جو - رو - ج - فا -	کن - جو - رو - ج - فا -
رے رے ی ی	سارے گ م	سارے گ م	سارے گ م
گفت تا - کہ	ابن - کا - ر - من - اس - ت -	ابن - کا - ر - من - اس - ت -	ابن - کا - ر - من - اس - ت -

غزل بطرز دیوگری بلاول (تال آٹھ ماترہ)

دیوگری بلاول کے متعلق یہ روایت مشہور ہے کہ علاؤالدین خلجی نے جب دیوگری کو فتح کیا اس وقت حضرت امیر خسروؒ نے یہ راگ اختراع کیا تھا۔ اس راگ میں دکھب گز بار دھیت تھوڑی ہیں۔ مدیم کو مل اور دونوں نکھادیں ہیں۔

آرومی - سارے گام گا پا دہانی دہاتا
امرومی - ستانی ستا دہان پا م گارے سا

غزل

خبر رسیدہ امشب کہ نگار خواہی آمد
ہم آہو این صحر اسر خود بنادہ برگین
کشتہ کہ عشق دار دنگدارت بدینا
بلیج رسیدہ جانم تو بیا کم زندہ مانم
بیک آمدن را بودی دل دیں دھیر خسروؒ
سر من فدائے را ہے کہ سوار خواہی آمد
با مید آنکہ روزے بشکار خواہی آمد
بجنازہ گریانی بمزار خواہی آمد
پس ازاں کہ من نہ مانم بچہ کار خواہی آمد
چہ شود اگر بدیناں ددہ بار خواہی آمد

۴۴۷
آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱ ۸ ۷
گا م م م	سا کا گام	رے رے سا کا	پا پا م گا م
ن ب کہ ش	ام - - -	ر سی - ده	خ ب رم - - -
پا دپا	پا دپا م پا	پا دپا ن دپا پا	پا پا پا پا
م دس ر	- - -	ر خوا پی	گا - - -
م گام گا	سا کا گام گام	رے رے سا کا	م گا م گا
پے - کہ س	- - -	ف دپا - ئے	من - - -
م گا	پا دپا م پا	دپا ن سانی دپا پا	پا پا م پا
م د	- - -	ر خوا پی	دا - - -

انرا

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱ ۸ ۷
تا تا فی تا	دپا ن سانی	ن دپا ن فی	پا پا پا دپا پا
س ر	صح - - -	ن دا - ن	هرمه آ - - -
پا دپا	پا دپا ن دپا پا	تا تا تا تا	دپا ن دپا ن سانی
ام	ک ف - ام	ن پا - ده	خو - د - -
م گا م گا	سا کا گام گام	رے رے سا کا	م گا م گا
ب ش	زے - - -	د آں - کہ	می - - -
م گا	پا دپا م پا	دپا ن سانی دپا پا	پا پا م پا
م د	- - -	ر خوا پی	کا - - -

غزل بطرز کو کبہ بلاول (تال توالی ۸ مائره)

اس راگ میں رکھب گندہار دھیوت تیور مدہم کومل اور دونوں نکھادیں

توی در ملک جاں خسر و خواباں
بود نخل قدرت فتنہ چہ فتنہ فتنہ دوراں
جہالت مجھے باشد چہ محج مجھ خواباں
چہ خوبی خوبی یوسف چہ یوسف یوسف کھانا
دہانت غنیمت باشد چہ غنیمت غنیمت دل کش
چہ دل کش دل کش خرم چہ خرم خرم خداں
سر زلفت یکے بند و چہ بند و بند کافر
چہ کافر کافر رہزن چہ رہزن رہزن ایماں
چہ خسرو بندہ باشد چہ بندہ بندہ عاشق
چہ عاشق عاشق بیدل چہ بیدل بیدل ہجراں
آستائی

۴۳۲۱	۸۷۶۵	۴۳۲۱	۸۷۶۵
دہاں دہاں پا پا	دہاں دہاں پا پا	رے گام گام پا	رے گام گام پا
چھ - - رو - -	جاں - - رخ س	ل - - ک - -	ل - - ر - -
گام رے سا پا پا	بادہاں پا گام	بادہاں پا بادہاں	پا پا پا پا
باں - - بو - -	خو - - - -	س رو - -	س رو - -
دہاں دہاں پا پا	پا پا پا پا	پا پا پا پا	دہاں دہاں پا پا
چھ - - - -	د ت ت ت	ن - - - -	د ت ت ت

پا دیا پا م | گام گام رے | رے سا گام | گام رے سا
فت تا نہ - | دنا - ب - | نہ - دو - | ران - -

اترا

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ج	ا	ن	ت	ج	م	ع	-	با	-	-	-	ش	د	چ	-	-
نی	نی	دہا	پا	دہا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
م	ج	ج	-	م	ج	ع	-	خو	-	-	-	بان	-	-	چہ	-
گام	گام	گام	رے	گام	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
خو	-	بی	-	خو	-	بی	-	ع	-	یو	-	س	-	ت	چہ	-
گام	گام	گام	رے	گام	گام	گام	رے	گام	گام	گام	گام	گام	گام	گام	گام	گام
یو	-	س	ف	یو	-	س	-	ف	-	کن	-	عان	-	-	-	-

غزل بطرز چاندنی کیدار (تال قوالی چھ ماترہ)

اس راگ میں رکھب گنہار دھیت تیور دونوں مدھیں اور مدھوں نکھادیں ہیں
آروہی - سارے سام گاما پادیاں دہانی تا
امروہی - ثانی تا دہان دہا پاما پادیا پاما گام رے سا

غزل

چہ بلا آرزو چہ منت نظرے بیا ز کردن
چو کمال صبح بچوں ز جمال فست پیدا
مہم خواب مردماں شد بد و دیدہ تلخ یا رب
چہ خوشنت با تو خلوت کہ دہد سرنگ خوشی
تو نجیب خوش کہ مارا بخت چو شمع چو شدر
مژہ راکشادہ دادن در فتنہ باز کردن
نتوان حدیت عشقت ز رہ مجاز کردن
نہ کجاست گشت شیریں حرکات ناز کردن
ز خراش دل گواہی بہ بیان راز کردن
مہر فخر مدہ بوی مہم شب گداز کردن

بجفات سر نیدم کین انجی توانی
 به سوس فد اکسم بیاں بدو که نیت عار
 صفت عاشقانیت اینجاده اے قنعت
 چه بود متاع خسرو که کنت رجاناں

چه کنم غمی توانم ز تو احترام کردن
 لیس بکشتگیں را سوس ایا ز کردن
 که بشهرت پرستان نتوان نماز کردن
 گسی چه طمع را ندید بان باز کردن

آستانی

۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶۵
یا	ما	یا	دیا	یا	پایا	گا	م	م	م	م	م	سا
نظ	ن	ت	م	-	چش	دو	ز	ا	ت	اس	لا	چب
یا	یا	م	دیا	یا	پایا	یا	دیا	دیا	نی	تا	دیا	دیا
ره	م	دن	-	-	کر	ز	-	یا	ب	-	ر	ر
گا	م	م	م	م	گا	سا	ر	سا	ر	م	گا	گا
ر	د	دن	-	-	دا	ده	-	شا	ک	-	را	را
		م	دیا	یا	پایا	یا	دیا	دیا	یا	یا	گما	گما
		دن	-	-	کر	ز	-	با	ن	ت	فا	فا

انتر

۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶۵
تا	تا	تا	ر	نی	تا	نی	دیا	ن	یا	ما	یا	یا
ک	ک	-	ر	س	خ	ع	-	تا	م	-	د	چ
یا	پایا	م	دیا	یا	دیا	تا	دیا	نی	نی	نی	د	چ
ح	م	ن	-	-	جا	ر	-	سا	ن	د	ن	ن
دیا	یا	ح	گا	م	م	سا	ر	سا	ر	م	گا	گا
د	ب	د	ن	-	را	م	-	ط	چ	-	س	س
		م	دیا	یا	پایا	یا	دیا	دیا	ن	د	تا	تا
		دن	-	-	کر	ز	-	با	-	-	پا	پا

غزل بطرزا کین (تال چھ ماترہ)

ہر شب منم قتادہ بگردِ سرائے تو
جانانِ باباں شکستہ دے بیوفا شو
روزے کے ذرہ ذرہ شود استخوانِ من
یک دم شب وصال میسر نہ شد مرا
بر حال زار مانظرے کن زراہِ لطف
ہر روز آہ و نالہ کنم از برائے تو
عمر گزشت تا شدہ ام کہ آشنائے تو
باشد ہمیشہ شیفہٴ دل در ہوائے تو
اے دائے برکے کہ شود بیلایے تو
تو بادشاہِ خلق و حُرم و کدے لے تو

آستائی

۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶۵
م	گا	م	گا	گا	گا	سارے	گارتے	سارے	رے	رے	رے	سافی
-	گر	ب	دہ	تا	-	فنا	نم	م	ب	ش	ہر	ش
دیا	پا	سا	رے	گا	گا	سارے	سافی	سارے	گا	رے	گا	گا
ر	ط	-	-	تو	-	لے	را	س	-	-	د	د
م	گا	گا	ما	پاما	پاما	دیا	پاما	نی	دیا	نی	دیا	نی
م	ن	ک	لم	نا	-	ہو	آ	رے	-	-	رو	رے
-	-	سا	گا	گا	گا	سارے	سافی	سارے	گا	رے	گا	گا
-	-	-	-	تو	-	لے	را	ب	ز	ب	ا	ا

انتر

۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶۵
پا	پا	دیا	پا	پا	گا	گا	پاما	پاما	پا	پا	پا	گا
-	لے	-	تہ	-	کس	ش	اسی	-	با	-	ناں	جا
ما	گا	گا	پا	پاما	پاما	نی	پاما	نی	دیا	دیا	دیا	دیا
-	عم	-	-	-	شو	م	فا	-	و	-	بے	بے

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا د پا پا	ن د ل د	پا م پا تا	سا سا رے م
ز - وے -	ر - آ -	ر گش - ت	تن - پی -
رے گے سا سا	گے گے گے	پا د پام	م م پا پا
ھ - نو	ن - - -	وا -	دل - - -
پا م پا پا	پا د پا د	پا د م	م م پا د
ج دی ت -	د - - -	خون - ش	دل - - -
رے رے سا سا	گے گے گے	پا د پام	م م پا پا
ن - ز -	باں - ھ -	بر - ر -	با - تالا -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
رے گے رے تا	ن د ل تا	د ن د پا	م م پا پا
د - اد -	م - آ -	ب ا خ ر	لم - رم -
پا م پا پا	رے ن د پا	رے تا تا تا	شائے گے رے تا
س - - د	ب - ر -	ش -	زم - - -
پا م پا پا	پا م پا د	پا د پام	پا د ن تا تا
نے من - -	پ ر س قی -	د ب ت -	قی - - -
رے رے سا سا	گے گے گے	پا د پام	م م پا پا
ن - ز -	ناں - ھ -	رج - - -	ہم - - -

باقی شعر اس انداز کی طرح

انتر

۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵
تا	نی	تا	دلی	پتا	رے	نی	نی	نی	دلی	نی	نی	پاپا	پاپا
-	-	نظر	من	-	ت	و	دل	-	و	دی	-	صد	صد
پاپا	پاپا	م	پا	د	پا	دلی	دلی	پا	دلی	نی	تا	دلی	دلی
پاپا	پاپا	-	دہ	-	دہ	-	-	-	تو	ر	-	نی	نی
سا	رے	سا	م	رے	رے	گام	گام	پا	پا	پا	دلی	دلی	دلی
-	سی	ر	رہ	-	چا	بے	بے	-	ن	م	-	با	با
-	-	گا	گا	م	م	م	م	پا	رے	رے	پا	پا	پا
-	-	د	-	-	رن	د	گ	د	نہ	-	-	دن	دن

باقی سراسی انہرے کی طرح

غزل بطرز سوم بہار (خیال انگ تال جھپتال)

دو چہمت کہ تیر بلا می زند
کلاں جانب دیگرے می کشد
زہد دیدہ کز شرفی چاہی
نوا می زند بلبل از راه عشق
مریز آب خسرو ہمیں غم نسبت
چنیں تیر بر ما چرا می زند
ولے تیر بر جان ما می زند
کجا می نماید کجا می زند
ولے راہ آئی بے نوا می زند
کہ آتش درین بستی می زند

آستی

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	سا	سا	سا	ری	ری	ری	ری	م	پا
ب	-	ر	-	تی	-	م	ت	ش	د

م	گ	گ	ن	ی	پ	م	م	م	م
-	ج	د	-	ن	ز	-	ی	-	لا
تا	د	ی	پ	پ	ن	د	د	د	د
ج	-	ما	-	ر	ر	-	-	-	نہی
پ	م	گ	ن	م	پ	پ	پ	ن	د
-	د	د	-	ن	ز	-	ی	-	را

انتر

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	ب	ن	-	جا	-	ما	پ	ک
پ	ن	د	تا	نی	تا	تا	تا	تا	تا
د	-	ش	ک	می	-	گ	رے	-	دی
م	پ	ن	د	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	جا	-	بر	-	تی	-	لے	و
ما	م	گ	ن	پ	پ	پ	پ	تا	پ
-	د	د	-	ن	ز	-	ی	-	ما

اس غزل کی طرز میں خوبی یہ ہے کہ اس کا راگ تال اور گانگی خیال سادہ کے انگ پر ہے مگر اسکے باوجود قوالی کے ڈھنگ اور غزل کے رنگ میں کسی طرح کا فرق پیدا نہیں ہوا۔

غزل بطرزا ڈانہ بہار (تال قوالی سات ماترہ)

از فراقت زندگانی چوں کم
عشق و افلاسی و سرسما و فراق
حالی خود دامنم کہ از غم چوں بود
با چنیں غم نشادمانی چوں کم
من بدینہا زندگانی چوں کم
چوں تو حال من ندانی چوں کم

ماہ من گفنی کہ جاں دہ می دہم عاشق آفر گانی چوں کنم
گر بخسرو بوسہ نہی چوں بود مرہم زخم منیا نی چوں کنم

آستانی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
م	گ	پا	دہاں	دہا	دہانی	تا	پا	پام	دہاں	دہا	دہا	دہا	دہا
-	نی	-	کا	د	زن	-	ت	ق	-	را	ف	ز	ا
سا	رے	م	گ	پا	م	گ	م	م	گ	گ	پا	تا	دہانی
م	غ	-	نیں	بج	-	با	-	م	-	نہ	ک	چوں	-
م	گ	پا	ن	دہا	دہانی	تا	م	گ	پا	پا	پا	م	م
-	نم	-	ک	-	چوں	-	-	نی	-	ما	د	شا	-

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	رے	تا	نی	دہا	ن	م	م	گ	پا	پا	پا	پا
-	ری	-	غ	-	و	س	-	ا	ف	ق	و	عش	-
پا	پا	دہاں	تا	رے	رے	تا	نی	تا	رے	م	گ	گ	گ
-	پا	-	دین	ب	من	-	ق	-	را	-	و	ب	ب
م	گ	پا	ن	دہا	دہانی	تا	پا	پا	دہاں	پا	دہانی	تا	پا
-	نم	-	ک	-	چوں	-	-	ن	-	گا	د	زن	-

(باقی ستر اسی انترے کی طرح)

غزل ضلع پیلو (تال قوالی سات ماترہ)

کردہ سنبل را پریشان ہوئے تو سحر دارد ز گس جادوئے تو
در فراق تو نہاد م جان و دل ہر دو بر طاق خم ابروئے تو

توک من اے مہ غلام روئے تو جلد ترکان جہاں ہندوئے تو
 خون من گر ریخت در کویت چہ پاک خونبائے ماست اندر کوئے تو
 چند می پرسی کہ خسرو را کہ کشت غزہ تو چشم تو ابروئے تو

آستانی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
گ	گ	گ	رے	گ	گام	گ	رے	گ	رے	گ	گام
کر	-	دہ	سن	بل	-	کر	-	دہ	سن	بل	-
گام	پا	م	گ	رے	نی	گام	پا	م	گ	رے	نی
مو	-	ئے	تو	-	-	مو	-	ئے	تو	-	-
سا	نی	سا	گام	گام	م	سا	نی	سا	گام	گام	م
ز	-	ک	س	جا	-	ز	-	ک	س	جا	-

انتر۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
م	م	م	پا	دہ	ن	م	م	م	پا	دہ	ن
در	-	ف	را	-	ق	در	-	ف	را	-	ق
تات	گ	رے	سا	دہ	پا	تات	گ	رے	سا	دہ	پا
جا	-	-	ن	دل	-	جا	-	-	ن	دل	-
م	پا	پا	م	گ	رے	م	پا	پا	م	گ	رے
ق	-	خ	م	ا	ب	ق	-	خ	م	ا	ب

(باقی غزاسی انترے کی طرح)

غزل بطرز ضلع کافی رتال قوالی ۶ مارتہ

سا ابری بار دمن می شوم از یار جدا چو کم دل بچنیں روز ز دلدار جدا

سبزہ فو خیزد و پوا خرم دلستان سربز
 ابرو باران و من و یار ستادہ یوایم *
 دیدہ ام ہیر تو بخونبار شدائے مردم خیم
 نعمت دیدہ نخواہم کہ بماند پس ازین
 اے مراد رخم ہر بند زلفت بندی
 میدہم جان مراد من و گرت باد زیت
 حسن تو دیر نماند چو خسرو رفتی
 بلبل روئے سبب ماندہ ز گلزار جدا
 من جدا اگر یہ کنناں ابر جدا یا جدا
 مردی کن مشوا ز دیدہ خونبار جدا
 ماندہ چوں دیدہ از ان نعمت دیدار جدا
 چہ کنی بند ز بندم ہمہ یک بار جدا
 پیش از ان خواہ بہ لبستان دنگہ جدا
 گل بے دیر نماند چو شد از خار جدا

آستائی

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳
نی	سا	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
اب	ر	می	-	با	-	ر	-	ر	-	ر	-	ر
یاد	یاد	پا	پا	گا	گا	م	گا	م	گا	م	گا	م
م	-	ا	-	ز	یا	-	-	-	-	-	-	-
ن	ن	ن	ن	د	ن	د	ن	د	ن	د	ن	د
ک	نم	-	دل	-	ب	-	-	-	-	-	-	-
پا	م	پا	گا	گا	م	گا	م	گا	م	گا	م	گا
دل	-	-	دا	-	-	-	-	-	-	-	-	-

انتر

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴
پا	نی	نی	سا	سا	سا	نی	سا	سا	نی	نی	پا
ز	-	ن	-	وا	-	ز	-	ن	-	ز	-
ن	ن	ن	د	پا	پا	د	ن	د	ن	ن	ن
د	ب	س	تا	-	س	س	تا	-	س	ب	د

ن	ن	ن	دہا	ن	دہا	پا	پا	پا	پا	دہا	پا
ب	ن	-	رو	-	ن	س	یہ	-	مان	-	دہ
م	م	م	پا	پا	پا	م	پا	گ	رے	سا	
ز	گل	-	ز	ا	ر	ج	-	دا	-	-	

(باقی شراسی انترے کی طرح)

غزل بطرزا کین (تال آکھڑ ماترہ)

خط سبز دلب لعل درخ زیبا داری حسن یوسف دم عیسیٰ ید بیضا داری
شیوہ و شکل و شائے حرکات و سکنات انجہ خوباں ہمہ دارند تو تنہا داری
سنبیل و یاسمن و لسترن و سر و سہمی از سر زلف و غدار و قد بالا داری
تا تبسم نہ کسی عقل نہ کوید ہر گز کان زدن آب خضر مولوئے لالا داری

دل و دیں بردی دسوش دتخرد و صبر و قرار
دیگر از خسرو بیدل چہ تمنا داری

آستائی

۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	گا	رے	گا	پا	گا	رے	گا	پا	گا	رے	گا	پا	گا	رے	پا
ر	-	-	-	ل	ب	لا	-	ز	-	-	-	-	-	-	-
سا	سا	سا	سا	رے	گا	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رے	گا	رے	گا
-	-	-	-	ری	-	-	-	با	-	-	-	-	-	-	-
پا	گا	گا	گا	پا	گا	رے	گا	پا	گا	رے	گا	پا	گا	رے	پا
سا	-	-	-	م	عی	-	-	سف	-	-	-	-	-	-	-
سا	سا	سا	سا	نی	سا	رے	گا	سا	نی	سا	سا	رے	گا	رے	گا
-	-	-	-	ری	-	دا	-	ضا	-	-	-	-	-	-	-

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گا گا پا دہا	تا تا تا تا	نی رتے تا تا	نی نی تا تا
خے وہ و -	نگ - ل و -	ش - ما -	نل - - -
دہا دہا دہا	پا دہا دہا دہا	پا دہا نی تا تا	نی دہا پا پا
ر - کا -	ت و - - -	س - ک -	نا - ت -
نی دہا پاما پا	گا رے گا رے	سا رے گا گا	گا گا گا پا
آں چر خو -	باں - - -	مہ مہ دا -	رن - د -
گا رے گا رے	سا نی سا سا	رے گا گا رے	سا نی سا سا
تو - ت ن	ہا - - -	دا - - -	ری - - -

(باقی شرای انترے کی طرح)

غزل بطرز باگیسری (تال قوالی، ماترہ)

جاں ز تن بردی ددر جانی سہوز
آشکارا سینام بٹکا فٹی
ہم چا در سینہ بہا نی سہوز
تو بہ خندہ شکر افشانی سہوز
زنج بالا کن کہ ازانی سہوز
داندریں ویرانہ سلطانی سہوز
خسرو آتا کے پریشانی سہوز
پیری و شاہد پرستی ناخوش است

آستانی

۷ ۶ ۵ ۴	۳ ۲ ۱	۷ ۶ ۵ ۴	۳ ۲ ۱
م م گ	رے رے سا سا	رے رے سا سا	دبا ی
جاں - ز	تن - بر -	دی - د	در - جا -

سا	گ	م	دہا	پا	م	م	گ	گ	م	دہا	دہا	م	دہا	سا
ن	-	ھ	نو	-	ز	-	در	-	د	ہا	-	دا	-	-
دہا	ن	دہا	پا	م	پا	دہا	م	گ	گ	رے	ک	سا	سا	-
ری	-	و	در	-	ما	-	فی	-	ھ	نو	-	ز	-	-

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	تا	رے	ن	دہا	تا	سا	دہا	ن	دہا	کا	-	را	-
-	-	بش	-	ام	-	نہ	سی	-	نہ	ش	-	م	-
دہا	تا	گ	رے	تا	ن	دہا	م	دہا	دہا	پا	م	دہا	تا
گا	-	ف	فی	-	-	ہم	چ	نا	-	در	-	-	-
م	دہا	ن	دہا	پا	م	م	پا	م	م	گ	رے	سا	-
سی	-	نہ	مین	-	پا	-	فی	-	ھ	نو	-	ز	-

(باقی شرای انترے کی طرح)

غزل بطرز مشربیلو (تال قوالی ۸ مارتہ)

اے حسن تو آفت زمانہ روئے توبہ دلبری فسانہ
ہر دم سوئے قبلہ دو ابروت خورشید یگانہ در دو گانہ
من عرقہ دو در آب چشم مینی رخ خویش بر کرانہ
تیرم زدی دوشم کہ بارے بشناخم بدیں زمانہ
غم کشی خسرو اکبورش در ماندہ نگر زمانہ

آستانی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	گا	م	م	گا	رے	رے	گا
اے	پا	پا	پا	پا	پا	پا	نہ	-	-	نو	-	-	-

م م پا پا | م پا دیا م گا | م م م م گا م
 ف ت ز - - - - - رو - - - - - تو - - - - -
 رے گا رے رے | رے رے گا گا | م م پا پا | م پا دیا م گا
 بے - دل - - - - - بے - دیا - - - - - ف - - - - -

انتر

۵ ۶ ۷ ۸	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۱ ۲ ۳ ۴
دل فی سنا	دل دل دل	دل دل دل پا	م پا دیا م گا
ھر دم	سو - - -	لے ق ب -	لہ - - -
م پا م پا دیا	م م گا گا	پا پا دل پا	م گا رے رے
دو - اب -	رو - یت -	خور - - -	خی - - -
رے گا رے رے	گا گا م پا	م پا م پا دیا	م گا رے رے
دیے گا -	نہ - - -	در - دو -	گا - نہ -

(باقی شعر اسی انداز کی طرح)

غزل بطرز بھیم پلاسی (تال چھ ماترہ)

اے بہ در اندگی پناہ ہم
 بطفیل ہم قبول کن
 گرد نعلین رہروان رہت
 حبلہ شاہاں گدائے درگاہت
 از رہے بر مرا کہ یا تو رسم
 قطرہ ز آب رحمت تو لب است
 گنہ ما بود خروں ز قیاس
 عفو تو افروں تراز گناہ ہم

حضرت از تو پا ہی طلبہ

اے پناہ من و پناہ ہم

آستانی

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳
ن	سا	گ	م	گ	پا	پا	پا	م	پا	ن	پا	م
۴	ب	در	-	-	د	د	-	گ	-	-	پ	نا
	پا	گ	گ	رے	سا	پا	ن	پا	ن	سا	د	پا
	۵	۵	-	-	م	ک	ر	م	ت	-	ع	-
	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
	د	د	د	د	د	د	د	د	د	د	د	د

انتر

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳
۴	ب	ط	ف	ن	ل	پا	ن	پا	ن	پا	ن	پا
	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب
	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا

(باقی شعر اسی انداز کی طرح)

غزل بطرز ایمنی بلاول رتال قوالی، ماترہ

عمر برقت و زلفت عشق ز سودا من
 تا بجز ابات عشق دائم الودہ گشت
 آتش سوداے وصل جان دتم را بست
 خرم بیدل ز شوق بر در تو خاک شد
 ترک جاناں نگفت این دل شیدا من
 بر سر بازار عشق پیش نشد پائے من
 چون گرم خان بود این ہمہ سوداے من
 هیچ نگفتی کجا سمت عاشق شیدا من

آستائی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	سا	گا	رے	رے	رے	رے	سا	سا	سا	نی	رے	گا	دے
-	عش	-	ت	-	ف	نر	ق	تو	-	ر	-	ر	عم
گا	گا	م	م	پا	پا	گا	گا	رے	گا	گا	گا	گا	گا
-	-	-	من	-	ے	دا	-	سو	-	ز	-	-	ق
پا	پا	پا	پا	پا	نی	پا	پا	پا	پا	پا	گا	م	گا
ت	ت	ن	ن	ن	ن	ن	دا	-	ج	-	ک	-	تر
گا	گا	م	م	پا	پا	گا	گا	گا	م	م	پا	پا	پا
-	-	-	من	-	-	ے	دا	-	ے	-	-	دل	ای

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	نی	تا	تا	تا	تا	نی	نی	پا	پا	پا	پا	پا
-	ق	-	ع	-	-	ت	-	با	خ	پا	-	-	تا
گا	گا	م	پا	پا	پا	پا	تا	تا	تا	نی	نی	نی	پا
-	-	-	گش	-	-	دہ	پا	-	نم	-	م	-	دا
پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	گا	م	گا
-	ق	-	عش	-	-	زا	-	با	-	-	س	-	رے
گا	گا	م	م	پا	پا	گا	گا	گا	م	م	پا	پا	پا
-	-	-	من	-	-	ے	د	-	ن	ش	-	-	پا

(باقی شعر اسی اندازے کی طرح)

غزل بطر زکھاجی بہار (تال ساما ترہ)

من و شب زندگانی من اینست دل و غم شادمانی من اینست
 ہمہ شب خون دل نوشتم بیا دیش شراب ارغوانی من اینست
 من و کج غم و شب ہائے تاریک طرب ہائے نہانی من اینست
 ز عشقش گاہ میرم گہ زیم باز طریق زندگانی من اینست
 رہا کن تا بمیرم زیر پایت کہ عمر حبا و دانی من اینست
 بس است این قیمت خسرو کہ گوئی غلامے رایگان من اینست

آستائی

۳	۲	۱	۷	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۵	۴	۳
دہا	ن	ن	م	کا	پا	دہا	ن	ن	م	کا	پا	دہا
-	-	من	-	نی	-	د	-	زن	-	ش	پ	من
پا	ن	دہا	تا	نی	تا	دہا	پا	ن	دہا	تا	نی	نی
د	-	شا	-	غم	-	د	ش	ت	-	-	-	ای
	پا	ن	تا	نی	تا	نی	دہا	نی	تا	م	کا	پا
نس	ت	-	-	-	ای	-	-	من	-	-	-	ما

انتر

۳	۲	۱	۷	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۵	۴	۳
سا	نی	تا	رے	م	گ	سا	نی	تا	نی	دہا	م	دہا
پا	-	شم	-	دل	-	ن	-	خون	-	شب	-	م
تا	نی	تا	رے	نی	تا	دہا	دہا	ن	تا	نی	تا	نی
غ	-	ار	-	را	-	ش	-	دش	-	-	-	پا
	دہا	ن	م	پا	م	پا	ن	دہا	نی	تا	نی	تا
نس	ت	-	-	-	ای	-	-	من	-	-	-	و

غزل بطرز ضلع جھنجھوٹی (تال توالی، ماترہ)

کا فرغمِ سلمانی مراد کار نیست ہر رگ من تار گشته حاجت زنا نیست
 از سربالین من برخیز ای نادانِ طلیب درویند عشق را در دیجز دیدار نیست
 شاد باش ای دل کہ فردا بر سر بازارِ عشق مرده قتل است گر چه وعدہ دیدار نیست
 ما غریباں را تماشائے چمن در کار نیست داعیائے سینہ ما کمر از گلزار نیست
 ناخدا در کشتی ما گر نباشد گوِ مباحث ما خدا داریم مارا ناخدا در کار نیست
 خلق کی گوید کہ خسرو بت پرستی کی کند آری آری کی کم با خلق عالم کار نیست

آستانی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
گا	گا	م	م	کا	پا	گام	گا	گا	گا	م	کا	پا	گا
-	ما	-	سل	-	م	تم	-	عش	-	ر	ف	-	کا
دیا	ی	سا	سا	ر	کا	م	کا	کا	کا	ر	ر	ر	ر
س	س	-	نے	-	ر	کا	-	در	-	را	م	-	نی
گا	گا	م	م	کا	پا	گام	کا	کا	گام	کا	پا	دیا	پا
-	تہ	-	گشت	-	ر	تا	-	من	-	گ	ر	-	اے
دیا	ی	سا	سا	ر	کا	م	کا	کا	کا	ر	ر	ر	ر
س	س	-	نے	-	ر	نا	-	زن	-	ت	ج	-	حا

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
پا	پا	دیا	پا	م	پا	گام	گام	پا	پا	دیا	پا	دیا	پا
-	بر	-	من	-	ن	لی	-	با	-	س	-	از	از
کا	ر	کا	کا	م	پا	گام	کا	کا	پا	دیا	پا	پا	پا
-	سہ	-	بی	-	ط	داں	-	نا	-	ز	-	جے	جے

دش گر مہرباں بودے چه بودے
لب لعل تو آب زندگانی
مناع وصل جانان لب گرانست
مگر دناقتہ آں ناز بستے
در آید کوئے تو آں خسرو جاں

آستانی

[illegible]

انترا

۳	۲	۱	۴	۵	۶	۳	۲	۱	۴	۵	۶	۳
یا	ن	دیا	تا	فتا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
ز	-	زن	-	پ	-	ق	-	ل	-	و	-	ب

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

(باقی شراسی انترے کی طرح)

غزل بطر تلنگ (تال ۷ مائزہ)

اس راگ میں گند ہار تیرد ہم کول اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں
تیر نکھاد امر وہی میں کول نکھاد ہے رکھب دھیوت ورجت ہے۔ ما۔
آروہی۔ سا گام پانی تا
امروہی۔ تاں پام گا سا

غزل

صبا آمد ولے دل باز نامد
بدریا غرق شد رخت صوری
غریب ما بمترل باز نامد
کہ کشتی سوئے ساحل باز نامد
رو دجاں ہم کہ محل باز نامد
کہ محبوں زان سلاسل باز نامد
کس زان واہ شکل باز نامد
بودی نقش ہم گنت خسرو

آستانی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
گا	م	پا	ن	تا	تا	تانی	ن	پا	پا	م	گا	گا	سا
-	-	-	دل	-	لے	د	م	د	-	آ	-	با	ص
پا	ن	تا	تانی	نی	نی	نی	گا	سا	م	گا	پا	پا	گام
-	-	ما	ب	ری	-	غ	م	د	-	نا	ز	-	با
سا	گا	گام	پا	م	گا	گا	م	گا	ن	پا	پا	پا	پا
م	د	آ	-	ز	با	-	ل	-	ز	-	من	-	ب

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	تانی	نی	تا	تا	نی	نی	نی	پا	پا	م	گا	گا
ش	د	ق	-	غ	-	-	-	-	یا	-	-	در	با
پا	ن	پا	ن	پا	پا	پا	تا	تا	تانی	گا	گا	تا	تا
-	-	کش	-	کہ	-	ری	-	صو	-	ت	-	رنج	-
سا	گا	گام	پا	پا	پا	ن	پا	نی	تا	پا	م	گا	گا
م	د	نا	-	ز	با	-	صل	-	سا	-	سے	-	سو

(باقی شراسی انترے کی طرح)

غزل بطر زنت بلاول (تال قوالی ۸ ماترہ)

اے میرم شکر فروشاں توبہ شکن صلاح کوشاں
عشاق ز دست چوں توساں خونا بہ بجائی بادہ نوشاں
در میکدہ عنبت سخاں رنج ہم معرفت فروشاں
در کاوش کنہ خوبی تو کندت خیال تیز ہوشاں

کی ذوق غمت درست نگذاشت در صومعه کبود پوشان
 از برده دمی جو گل بروئی باد بهم نکیوان فروشان
 خوشوقت تو کامی نداری از آتش سینه های جوشان
 بیدار گشت عاشق مست از ناله بلبل فروشان
 اس تو سخی بهر دلایت خسرو به دلایت خوشان

آسانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱ ۸ ۷
پا پا م م	رے رے گا گا	رے رے گا رے	م گا م
ش ک ر ف	- - - -	ر ه مه	- - - -
رے رے گا رے	م گا م	گا یان دیا پا	م
ش ک ن -	- - - -	تو - -	رو - شان -
گا گا	م یا دیا پا ۱ ۲	م پا پا	رے رے گا گا
- -	- - - -	ص لا - ح	- - - -

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱ ۸ ۷
پا گا م	م گا رے رے	پا دیا پا پا	فی تا دیاں دیاں
ت - رس -	- - - -	ت غ م -	یک خر - -
رے رے گا رے	م گا م	گا یان دیا پا	م
م - -	- - - -	ش ت در -	ن گ زا -
گا گا	م یا دیا پا م	م پا پا	رے رے گا گا
- -	- - - -	ک بو - د	- - - -

(باقی شراسی انترے کی طرح)

غزل فارسی ہندی بطرز جھنجھوٹی (تال قوالی ماترہ)

زحال مکیں مکن قفاغل درائے نیناں بنائے بتیاں
 کہ تاب سہراں نہ دارم اے جاں نہ لیو کا ہے لگا چھتیاں
 شبان سہراں دراز چوں زلف و روز و صلت جو عمر کوتا
 سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں نہ صیری رتیاں
 یکا یک از دل دو چشم جادو لب و فریم بر و تسکین
 کسے پڑی ہے جو جاسنائے پیارے پو کو ہماری بتیاں
 چوں شمع سوزاں چوں ذرہ حیراں ہمیشہ گریاں عشق آں مہ
 نہ نیند نینا نہ انگ چینا نہ آب آئیں نہ بھیجیں پتیاں
 بحق روز وصال دلبر کہ داد مارا فریب خسرو
 سہیت من کی درائے دکھوں جو جان پاؤں پیکی گتیاں

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گا گا م گا	گام پام پا	گا گا گا گا	ی دیا سارے
- فل -	م - کن ت	- کیں -	ز - حال -
یا یا یا	م گارے سا	گا گا گا گا	رے رے رے
- بتیاں -	بنا - ئے	- نا -	درا - ئے
گا گا م گا	گام پام پا	گا گا م گا	گام گارے سا
- جاں -	نہ - دارم اے	- راج راں -	کہ - تاب -
یا یا یا	م گارے سا	گا گا گا گا	رے رے رے
- چھتیاں -	ل گا - ئے	- ہے -	نہ لے - ہو

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
پا پا پام	پا پا م گا	پا پا پام	پا پا م گا
ش با - ل	ھن راں -	ش با - ل	ھن راں -
نی سا نی سا	دلن دہا پا	نی سا نی سا	دلن دہا پا
درو - ز	و ص ل ت	درو - ز	و ص ل ت
گم گارتے سا رے	گا رے گا گا	گم گارتے سا رے	گا رے گا گا
س - کھی پی یا - کو -	جو - میں نہ دے - کھوں -	س - کھی پی یا - کو -	جو - میں نہ دے - کھوں -
رے رے رے رے	گا رے گا گا	رے رے رے رے	گا رے گا گا
تو کے - سے	کا - ٹوں -	تو کے - سے	کا - ٹوں -

غزل فارسی ہندی بطر زکیدار (زال توالی مارتہ)

خارشدم زارشدم لٹ گیا در غم سیراں تو کمر ٹوٹ ہے
 یار نہیں دیکھتا ہے سوئے من بے گنہم ساتھ عجب روکھ ہے
 ردے تو روتی شکن آفتاب سرد بہ پیش قد تو بوجھ ہے
 گاہ ز خسرو تو نہ گفتہ کہ بیٹھ
 وہ چہ گندھباگ میرا بھوٹ ہے

آستائی

۷ ۶	۵ ۴	۳ ۲ ۱	۷ ۶	۵ ۴	۳ ۲ ۱
پا پا	دہا دہا	پا پا	گا م	م م	سا م
دہا -	ش -	زا -	دہا -	ش -	خا -

دہ	نی	تا	دہا	پا	م	م	ما	پا	یا	دہا	پا	ما	پا
ل	-	ٹ	گ	-	یا	-	در	-	غ	م	-	ھ	ج
دہ	نی	تا	دہا	پا	دہا	پا	ما	پا	یا	دہا	پا	م	م
راں	-	تو	ک	-	م	ر	ٹو	-	ٹ	ہے	-	-	-

انتر

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	تا	تا	نی	تا	تا	نی	نی	دہا	ن	پا	پا	پا
-	ہے	-	تا	-	کھ	دے	-	ہیں	-	ن	ر	-	یا
پا	پا	دہا	دہا	تا	دہا	پا	پا	دہا	دہا	دہا	تا	نی	دہا
-	ہم	-	نہ	-	گ	بے	-	-	-	من	ے	-	سو
م	م	دہا	پا	دہا	پا	م	پا	ما	پا	پا	ما	ما	ما
-	-	ہے	کھ	رو	-	ب	ج	ع	-	تھ	-	-	سا

(رہا قی شرا سی انترے کی طرح)

غزل بطر ضلع دیس (تال قوالی چھ ماترہ)

ای شہوار نرم ترک راں سمندرا بی زیر پای دیدہ این درد مندرا
 سرو بلند را نرسد دست بوسیت یوسف رخا کشیدہ ترک راں سمندرا
 بالی گریزم از شکن گیسوئے تو نیست می کش چنانکہ دانی اسیر کمندرا
 چشم از تو دور داند دل گرز تو بخت از سوختن گزیر نباشد پندرا
 ز آمد شد خیال تو ترسم کہ بغیر من قصاب پرورش نمکد گو سپندرا
 بند کم بہ دل نہ نشنید کہ دل ز شوق بر شد چنانکہ جای نمادست پندرا

در عاشق ملامت خسرو بود چنانکہ

بر ریش تازہ داغ ہی درد مندرا

آستائی

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲
تا	تا	نی	تا	نی	نی	پا	م	م	رے	رے	رے	نی	ما
رک	ر	ت	م	-	نر	ر	-	وا	س	-	شہ	ای	-
م	م	گا	رے	گا	م	دہا	پا	م	ن	دہا	پا	ن	دہا
-	بی	-	-	-	را	د	-	من	س	-	راں	-	راں
ن	تا	رے	نی	نی	نی	پا	م	م	رے	م	رے	رے	م
-	-	ای	دی	دہ	-	ی	-	پا	ر	-	رے	-	رے
-	-	گا	گا	م	گا	دہا	پا	پا	م	پا	دہا	دہا	پا
-	-	-	را	-	را	د	-	من	د	-	در	-	در

انتر

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲
تا	تا	نی	پا	نی	پا	نی	نی	نی	پا	م	م	م	م
د	س	ر	ن	-	را	د	-	ن	ب	-	دے	-	سر
دہا	پا	دہا	ن	تا	رے	رے	گا	رے	تا	پا	نی	پا	نی
-	یو	-	-	بس	-	سی	-	لو	تے	-	دس	-	دس
پا	پا	ن	نی	نی	نی	پا	م	م	رے	گا	م	م	م
رک	ر	ت	دہ	شی	-	ک	-	خا	ر	ف	س	ف	س
-	-	سا	گا	م	دہا	پا	دہا	پا	پا	م	رے	م	رے
-	-	-	را	-	را	د	-	من	س	-	راں	-	راں

(باقی شرا سی انترے کی طرح)

غزل بطرز مشربلیو (تال قوالی چھ ماترہ)

بہار من کہ ز جنبین صبا خفت است بگویی بہر دلم کافی صبا کجا خفت است
 دریں غم کہ مبادا گرہ بتا ر بود بر آں حریر کہ آں یار بی وفا خفت است
 کسی کہ دعویٰ بیداری صبا میکرد بیک نظار کہ تو دیدہ ام کجا خفت است
 نجاناں ہمہ کس خواب خوش می دارند جز آنکہ اوز ہم آغوش خود جدا خفت است
 حجاب وصل بدان خسرو اگر شیریں بخواب دبیر فریاد مبتلا خفت است

آسانی

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳
سا	گا	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
ب	پا	پا	ر	من	ز	جن	بی	دن	ص	پا	پا	پا
	م	م	م	گا	م	گ	رے	رے	پا	پا	پا	پا
	با	با	خ	ف	ت	اس	ت	ت	ب	پا	پا	پا
	ن	ن	ن	دہا	دہا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا
	گو	ی	ی	ر	ر	د	لم	کا	لی	پا	پا	پا
	م	م	م	گا	پا	گ	رے	رے	پا	پا	پا	پا
ص	باک	جا	خ	ف	ت	اس	ت	ت	پا	پا	پا	پا

انتر

۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۶	۵	۴	۳
۲	پا	نی	نی	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا	تا
ح	سا	ب	وص	ل	ب	واں	خ	ر	پا	پا	پا	پا
	ن	ن	ن	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	پا	پا	پا	پا
	وا	-	-	ا	گر	شے	-	-	ری	ب	پا	پا

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷
گا م م م م	رے گا م م	رے رے سا	گا م م م	پا پا
ل - گ - ت -	خ - - - -	ایں - در -	رے - کہ -	یا -
دہا م گاں دہا	پا م پا دہا	دہاں دہا پا	پا پا پا پا	
- دیں -	س - - -	ن - - -	ا ز بو -	
م م م م	م م م م	گا م رے	پا م پا م	
از - کن -	ش - - -	تہ شک ر	پس - - -	
گا	پا م پا دہا	پا م پا م	پا دہاں دہا	
- ت -	س - - -	داں - - -	نق - ل -	

انتر

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷
سا تا فی فی	ساں ساں	ن دہا فی فی	پا پا پا پا	م گا
- سر - آ -	ہ - - -	اگ رے	د - - -	اے -
پا م گا م پا	پا م پا دہا	دہاں دہا پا	تا فی تاں	
- با -	یا - - -	لے - - -	دا - - -	
م م م م	رے رے گا	رے ساں سا	گا م رے سا	
- کن -	گو - - -	دا گر - ب	ری - - -	
گا	پا م پا دہا	دہاں دہا پا	پا دہاں دہا	
س - ت -	کی - - -	ن - - -	ز - - -	

(باقی شراسی انترے کی مرتبہ)

غزل بطرز غزالی باهل ز نال قوالی ۸ مائره

اے شربت عاشقی بخت در دوست زباں رباں پیست
شد سگ خریدار تو منظم زالت که شد نقب نظامت
جاوید بقا ست بنده خسرو
چوں شد به هزار جاں غلامت

آستائی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷
پا پا	م م	رے گے رے	گام گام	پا پا
شقی - ب	- - -	ببت عا -	شر - -	اے -
رے گے رے	م گام	گام پان دہ پان	م پان دہ پان	م پان دہ پان
ماں -	دوست -	مت - دز -	جا - - -	جا - - -
گام	م پان دہ پان	م پان	رے گے گام	رے گے گام
مت -	یا - - -	پان -	زماں -	- - -

انترائے

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷
پا پا	م گام	پان دہ پان	پان دہ پان	پان دہ پان
از تو -	- - -	کی ف ری -	سل - - -	شد
گام گام	م پان دہ پان	م گام پان	پان پان	پان پان
نش -	تس - ت -	م - زا -	من - ظو -	من - ظو -
گام	م پان دہ پان	پان رے گام	رے گام رے	رے گام رے
مت -	- - -	لقب ب ن	د - - -	- - -

انتزاع

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵
پادشا	نی فی سا	تا دیا	پا دیا	پا دیا
جا -	د - - د	ب قا -	س -	س -
ن	ن و ن	دیا پا	گام پا	م گام
خ - س -	رو -	چوں -	ش -	د -
رے گام	گام پا	دیا پا	پا دیا	م گام
ر - -	جاں -	خ -	لا -	د -

حضرت امیر خسروؒ کے متعلق حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کا کلام

خسروؒ کہ بہ نظم و نثر مثلث کم غایت ملکیت ملک سخن آں خسروؒ راست
آں خسروؒ ماست ناصر خسروؒ نیست زیرا کہ خدا ناصر خسروؒ ماست

نقش گل راگ پوربی (تال سول فاختہ)

آستانی

۱۰ ۹ ۸ ۷	۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۱۰ ۹ ۸ ۷	۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
سا	گا	ما گا	پا	پا	پا
س	س	س	س	س	س
س	س	س	س	س	س
س	س	س	س	س	س
س	س	س	س	س	س

انتر۱

۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
ما گا ما پا د پا	دنی تارتا ر گارتا	نی ر نی ر	نی د پانا پا
آں - نخس - رد - م - اس ت نا - ص ر	رخس رونی س ت	پا د پا د	ما پا گام ما گام
نی سانی د پانا پا	ما گام سا	زی - را - کہ - خ - - دا نا - ص ر	نخس روم اس ت

ہم نے صوفیائے کرام کی محفل حال قال اور بزرگان دین کے عرسوں میں محفل قوالی کا یہ طریقہ دیکھا ہے کہ ابتدا قول قلبانہ سے کی جاتی ہے اور ختم کے وقت رنگ گایا جاتا ہے اسی وجہ سے ہم نے بھی حضرت ایر خرو کے کافوں کی ابتدا قول سے کی ہے اور رنگ پر ختم کر رہے ہیں اور اسی وجہ سے رنگ بعد میں لکھو رہے ہیں۔

رنگ راگ ضلع کافی (رتال قوالی ۸ ماترہ)

آستانی۔ آج رنگ ہے اے ماں رنگ ہے ری
 اری اری مورے محبوب کے گھر رنگ ہے ری
 اری آج رنگ ہے۔ اے ماں رنگ ہے ری
 آن رنگ ہے۔ ری ماں رنگ ہے ری
 انتر۱۔ مو ہے پیر پا یو بخام الدین اولیا۔ بخام الدین اولیا
 جو مانگو پر سنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری
 انتر۲۔ بخام الدین اولیا جگ اجیارا۔ جگ اجیارا وہ تو جگ اجیارا
 جو مانگو پر سنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری
 انتر۳۔ میں تو ایو رنگ اور نہیں دیکھیں بخام الدین ایو رنگ اور نہیں
 دیکھیں جو مانگو پر سنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری

انتزاعاً۔ دیس بدیس میں دھونڈ پھری ہوں تو رانگ من بھایو
 خجام الدین تو رانگ من بھایو۔ بھن ملاؤ اس آئین میں
 آج رنگ ہے اے ماں رنگ ہے ری

آستانی

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
۸	۷	۸	۷
۶	۵	۶	۵
۵	۴	۵	۴
۴	۳	۴	۳
۳	۲	۳	۲
۲	۱	۲	۱
۱		۱	
۸	۷	۸	۷
۶	۵	۶	۵
۵	۴	۵	۴
۴	۳	۴	۳
۳	۲	۳	۲
۲	۱	۲	۱
۱		۱	
۸	۷	۸	۷
۶	۵	۶	۵
۵	۴	۵	۴
۴	۳	۴	۳
۳	۲	۳	۲
۲	۱	۲	۱
۱		۱	

انتزاعاً

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
۸	۷	۸	۷
۶	۵	۶	۵
۵	۴	۵	۴
۴	۳	۴	۳
۳	۲	۳	۲
۲	۱	۲	۱
۱		۱	
۸	۷	۸	۷
۶	۵	۶	۵
۵	۴	۵	۴
۴	۳	۴	۳
۳	۲	۳	۲
۲	۱	۲	۱
۱		۱	
۸	۷	۸	۷
۶	۵	۶	۵
۵	۴	۵	۴
۴	۳	۴	۳
۳	۲	۳	۲
۲	۱	۲	۱
۱		۱	

انترائم

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
گام	پا پا پا پا	پا پا دہاں	ن دہاں دہاں
میں تو اے سوں گ	اور نا ہیں	دے - کھی	یا ن جا م
ن دہاں	پا دہاں	دہاں دہاں	پا پا پا پا
اے سوں گ	اور نا ہیں	دے - کھی	یا - - -
رے رے سا سا	ن ن ن	دہاں دہاں	دہاں دہاں
جو - ماں -	گوں - پ ر	سن - گ	چے - ماں -
دہاں دہاں دہاں	پا پا پا پا	م م م م	م پا گام
ن گ ہے	ری - - -	س ج ن م	لاؤ را -
ن پا گ گ	رے سا گام	پا پا پا پا	دہاں دہاں
اسدے آنگن	میں - آج	رن گ ہے	ری - ماں -

انترائم

۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱	۸ ۷ ۶ ۵	۴ ۳ ۲ ۱
م پا نی نی	سا فی سا	سا فی سا	نی سا سا
دے - سلی ب	دے - س میں	دے - س میں	دے - س میں
رے گ رے سا	رے فی سا	رے فی سا	رے فی سا
دے - س ب	دے - س میں	دے - س میں	دے - س میں
رے رے سا	سا سا ن	سا سا ن	سا سا ن
تو - را رن	گ ہو	گ ہو	گ ہو
ن	سا ن دہاں	سا ن دہاں	سا ن دہاں
جو - ماں -	گوں - پ ر	سن گ ہے	ری - ماں -

فہرست موسیقی حضرت امیر خسروؒ

۴۲	ظہور اسلام سے پیشتر کی عربی موسیقی	۲	درجہ تصنیف
۴۶	ظہور اسلام سے پیشتر عربی قانون موسیقی	۶	ماہرین فن سے التماس
۴۸	زمانہ ظہور اسلام میں عربی موسیقی	۱۲	نظم - حقیقت موسیقی
۸۱	خلفائے راشدین کے دور کا موسیقی	۱۷	لفظ موسیقی
۸۲	خلفائے بنی امیہ کے دور میں موسیقی	۱۸	موسیقی عالم
۸۶	خلفائے بنی عباس میں موسیقی	۲۰	قدیم موسیقی سہ کے متعلق
۸۸	دور خلفائے بنی عباس میں موسیقی	۲۲	زمانہ دید کی موسیقی کے متعلق
۹۲	عربی کتب موسیقی کے مصنفین	۲۵	سردوں کی تنظیم و ترتیب کے متعلق
۱۰۲	خاندان خلافت کے ماہرین	۲۷	سہ دوستان میں راگ راگنی
۱۰۴	دور عباسیہ کے شائستگی موسیقی	۳۰	نٹ شاستر کے متعلق
۱۰۷	عربی بنی عباس کے معنی	۳۲	سنگیت رت کے متعلق
۱۲۰	عربی موسیقی کی ترتیب و تنظیم	۳۵	پرانے آغوشوں کے متعلق
۱۲۲	عربی موسیقی کے اصول و قواعد	۳۸	جذبہ مردم کے گزشتہ اور ان کی تادیخ
۱۲۳	عربی راز اور غوشہ	۳۹	کرناہلی موسیقی کی حقیقت
۱۲۶	عربی راز اور غوشوں کا طریقہ	"	کرناہلی موسیقی کے متعلق
۱۲۷	عربی موسیقی کا خط موسیقی	۴۱	کرناہلی موسیقی کے مشہور گزشتہ
۱۲۸	عربی موسیقی کی جذبہ اصطلاحات	"	کرناہلی موسیقی پر رائے
۱۲۹	عربی موسیقی کے سہ، اعرابی نام	۴۲	کرناہلی موسیقی کے گزشتہ و تادیخ
۱۳۷	عربی موسیقی کا اصول و قواعد	۴۵	مسلمان ماہرین فن
۱۴۰	عربی موسیقی کے راگ اور غوشہ	۵۵	مردم موسیقی کے متعلق
۱۴۲	عربی پھر راز و غوشوں کی تادیخ	۶۶	عربی موسیقی کے متعلق
۱۵۰	عربی گاروں کے اقسام	۶۸	عربی موسیقی کے تادیخ حالات
۱۵۲	دور عباسیہ کے مردم ساز	۷۰	عربی موسیقی کی ابتدا اور ارتقاء

۲۱۵	ستار کی باج کے انگ	۱۵۳	عربی عجمی موسیقی کا طریقہ
۲۱۹	حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد طبلہ	۱۵۷	عربی عجمی موسیقی کا اتحاد
۲۲۲	تال کے اصطلاحات	۱۶۱	عربی موسیقی کا یورپ کے میوزک پر اثر
۲۲۷	حضرت امیر خسروؒ کی تالیں	۱۷۰	عربی موسیقی کی ہندوستان میں آمد
۲۲۸	حضرت امیر خسروؒ کے اختراع گانے	۱۷۳	شاہان ہند نے موسیقی کی سرپرستی کی
۲۲۹	نوشین	۱۷۷	حضرت امیر خسروؒ کو خراج عقیدت
۲۵۱	خیال کے متعلق اظہار خیال	۱۸۸	حضرت امیر خسروؒ اور انکی موسیقی
۲۶۱	حضرت امیر خسروؒ کے گانے	۱۹۲	مرکب اور اتالی رگوں کا رداع
۲۷۲	قول - قلبانہ	۱۹۷	حضرت امیر خسروؒ کے تفرعات
۲۷۳	حضرت امیر خسروؒ کے خیال	۲۰۱	حضرت امیر خسروؒ کے مرکب راگ
۳۵۳	سہ سہاگ	۲۰۲	بنت بہار کے اقسام
۳۹۲	ساون گیت	۲۰۶	حضرت امیر خسروؒ کی اختراع
۴۱۲	کہہ کر کے پسیلیں دھکوسے	۲۱۲	ستار کا ٹھاٹھ
۴۲۶	غزلیات سے نوشین	۲۱۴	ستار کی باج کے بول
۴۸۲	رنگ	۲۱۵	



حقوق بحق مصنف محفوظ

ایک ہزار

پہلی اشاعت

تاریخ اشاعت ۱۵ جولائی ۱۹۷۳ء

مطبوعہ: کوہ نور پبلشنگ پریس دہلی ۶

سنگیت مار سندر (آفتاب موسیقی) استاد چاند خاں کی کتب موسیقیہ

انکشان موسیقی { اس کتاب میں موسیقی ہند کے ان تمام مایہ ناز اصول و قواعد مثلاً
نیور کوئل - وادی سموا دی - ٹھاکھ اور ٹھاکھوں کے راگوں وغیرہ پر عالمانہ بحث
و تنقید کی ہے اور مردجہ موسیقی کے ہر ایک اصول و قواعد کو موسیقی ہند کے ہی اصول
و قواعد کے مطابق غلط ثابت کیا ہے۔ یہ کتاب اپنی نوعیت کی سب سے پہلی کتاب ہے
جو ۱۹۳۶ء میں چھپی ہے (اخبارات و رسائل وغیرہ نے اس کا ریورڈ دیا ہے موسیقی
میں انقلاب عظیم کے عنوان سے کیا ہے) قیمت ۱/۵ علاوہ محصول ڈاک

خیال گائیکی کا دلی گھرانہ { اس میں دلی گھرانے کے تاریخی حالات اور اس گھرانے
و نکات اور فنی خصوصیات سے آراستہ اور پرستہ کیا ہے اس میں ان فنیوں کے اظہار
کے ساتھ دہلی کے مشہور و معروف شخص موسیقی غلام محمد خاں المعروف خاں من فاضل صاحب
کے کچھ مختصر حالات زندگی بھی ہیں۔ قیمت ۱/- علاوہ محصول ڈاک

پارمونیم ماسٹر { مصنفہ استاد جہان فاضل صاحب) یہ کتاب ابتدائی تعلیم کے
لئے لکھی گئی ہے اور اس میں یہ فنی رکھی گئی ہے کہ اگر کوئی
انسان اس کتاب کے بتائے ہوئے راستہ پر چلے تو گھر بیٹھے بغیر کسی استاد کی مدد کے
نہ موسیقی حاصل کر سکتا ہے۔ قیمت ۱/۵ علاوہ محصول ڈاک

رسالہ سُر ساگر { یہ استاد چاند خاں صاحب کی سب سے پہلی کتاب ہے جو
انہوں نے سترہ اٹھارہ برس کی عمر میں لکھی تھی جس میں
ان کے والد شخص موسیقی میں من فاضل صاحب کے ایجا کردہ ساز سُر ساگر کی خصوصیات
اور ان کی فنیوں کا اظہار کیا گیا ہے۔ قیمت ۱/- علاوہ محصول ڈاک

موسیقی بکڈ پو۔ موسیقی منزل سوئوالان دہلی

ابتدائی باتیں

یہ بات اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ حضرت امیر خسرو کو علم موسیقی سے گہری دلچسپی اور اچھی فہمیت تھی۔ لیکن علم موسیقی کو انہوں نے کیا دیا اس کا پورا پورا تعین کرنا اور وثوق کے ساتھ کچھ کہنا شاید آسان نہیں۔ اس اہم مسئلہ پر بہت کم لکھا ہے۔ حباب شاہ سربدی استاد عبد الحلیم، جعفر خاں اور شرری جے دیو سنگھ ٹھاکر نے اپنے فاضلانہ مقالوں میں بخشنیل امیر خسرو موسیقی کی یادگاری جلد میں شائع ہوئے ہیں اور جناب رشید ملک نے اپنی جامع کتاب میں اس موضوع پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ ضرورت ہے کہ اس اہم موضوع پر مزید تحقیقی کام ہو اور اس کے مختلف گوشے روشن ہوں۔

استاد چاند خان موسیقی کے ایک بڑے، نامور اور مانے ہوئے گھرانے کے ممتاز فرد ہیں۔ انھوں نے اس کتاب میں بہت سی باتیں جو ان کو سینہ بہ سینہ ملیں درج کی ہیں اور اپنے خیالات کو فنی انداز میں ظاہر کیا ہے۔

نیشنل ایگزرو سوسائٹی اس بات سے غمی واقف ہے کہ اس کتاب میں جو باتیں کہی گئی ہیں ان میں بعض اختلافی ہیں۔ ان پر بحثیں ہونگی۔ اور انکی تائید اور مخالفت ہونگی لیکن بطرح ایڈیٹر کا مضمون نگار کے خیالات سے متفق ہونا ضروری نہیں ہوتا۔ یعنی یہی خوف اس کتاب کے تعلق سے نیشنل ایگزرو سوسائٹی کا ہے۔ ہم اس بحث میں غیر جانب دار ہیں۔ ہاں یہ ضرور چاہتے ہیں کہ حضرت ایگزرو پر زیادہ سے زیادہ لکھا جائے۔ اور مختلف نقطہ نظر سامنے آئیں۔

جب ہماری سوسائٹی کے صدر ملی جناب محمد یونس سلیم کے علم میں یہ بات آئی مکتبہ استاد چاند خاں نے بوسیقی حضرت ایغیرو کے عنوان پر ایک مقالہ لکھا ہے نقابوں نے اسکی اشاعت کیلئے سوسائٹی سے مالی امداد دینے منظور فرمایا۔ اوقت تک کتابت ہو چکی تھی اسلئے کتاب کی ظاہری شکل میں زیادہ خوبصورتی پیدا کرنے کی جاسکتی۔ امید ہے کہ بوسیقی حضرت ایغیرو سے دلچسپی رکھنے والے حضرات کیلئے یہ کتاب مفید ثابت ہوگی۔

جولائی ۱۹۷۷ء
سی ۳۰۷ روضہ ارغٹ سٹی دہلی ۱۱۰۰۰۱

حسن الدین احمد جنرل سکرٹری

